



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A GRANDE REPORTAGEM: O JORNALISMO LITERÁRIO DE ZUENIR VENTURA

Priscilla B. Prestes B. Cuiais

Rio de Janeiro/ RJ
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

A GRANDE REPORTAGEM: O JORNALISMO LITERÁRIO DE ZUENIR VENTURA

Priscilla Prestes

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dr^a Cristiane Henriques Costa

Rio de Janeiro/ RJ
2010

A GRANDE REPORTAGEM: O JORNALISMO LITERÁRIO DE ZUENIR VENTURA

Priscilla Prestes

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Jornalismo.

Aprovado por

Prof. Dr^a Cristiane Henriques Costa – orientadora

Prof. Dr. Gabriel Collares Barbosa

Prof. Dr. Márcio Tavares D´Amaral

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/ RJ
2010

CUIAIS, Priscilla B. Prestes Barbalho

A grande reportagem: o jornalismo literário de Zuenir Ventura / Priscilla Barros Prestes Barbalho Cuiais – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2010.

73 folhas

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2008.

Orientação: Cristiane Costa

1. Livro-reportagem. 2. Jornalismo literário. 3. Zuenir Ventura. I. COSTA, Cristiane Henriques. II. ECO/UFRJ III. Jornalismo

DEDICATÓRIA

Para meus pais, Sidnei e Cleide, por serem
minha referência.
E para meu irmão, Mateus, por iluminar a
vida.

AGRADECIMENTO

À minha orientadora, Prof. Dr^a Cristiane Costa, pela paciência de ler e reler este trabalho, e pelos comentários pontuais que foram fundamentais para o andamento deste.

Ao professor Dr. Márcio Tavares D'Amaral, pelas sábias, afetuosas e inesquecíveis palavras. Ao professor Dr. Gabriel Collares Barbosa, pelo comprometimento em sala de aula.

À minha família, pelo apoio e incentivo incondicionais.

E, por fim, ao “mestre” Zu, por ter escrito as obras que inspiraram este trabalho tão prazeroso de ser realizado.

CUIAIS, Priscilla B. Prestes Barbalho. A grande reportagem: o jornalismo literário de Zuenir Ventura

Orientador: Cristiane Costa. Rio de Janeiro, 2010. Monografia (graduação em Jornalismo) – Escola de Comunicação, UFRJ. 73 f.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo analisar os livros-reportagem de Zuenir Ventura *1968: o ano que não terminou*, *Cidade partida* e *Chico Mendes: crime e castigo*. Será discutida a função do livro-reportagem, as técnicas estilísticas que esse gênero herdou do *new journalism*, assim como os conceitos de notícia e reportagem. Ainda será apresentada a distinção de como o discurso jornalístico e o literário abordam o "real".

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. LIVRO-REPORTAGEM — UMA EXPERIÊNCIA DO CRUZAMENTO DA FRONTEIRA JORNALÍSTICO-LITERÁRIA.....	5
2.1 O QUE É LIVRO-REPORTAGEM?.....	5
2.2 UM POUCO DE HISTÓRIA: LIVRO-REPORTAGEM, FRUTO DO <i>NEW JOURNALISM</i>	11
2.3 O REAL NO JORNALISMO E NA LITERATURA.....	14
3. O REPÓRTER HISTORIADOR E <i>O ANO QUE NÃO TERMINOU</i>.....	23
4. O REPÓRTER ANTROPÓLOGO E A <i>CIDADE PARTIDA</i>	36
5. O REPÓRTER INVESTIGATIVO E O <i>CRIME E CASTIGO</i>.....	48
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	64

1. Introdução

Ao entrar na faculdade de jornalismo, o estudante aprende as técnicas, ou seja, as estratégias narrativas que o ajudarão a exercer a profissão nos meios de comunicação, sejam eles impressos ou audiovisuais. Aprende os princípios básicos de como montar a notícia, o lide — com o seu quem, o quê, quando, onde, como, por quê ? —, a pirâmide invertida, os princípios de objetividade, imparcialidade e realidade que regem a construção da notícia. Mais tarde é instruído de que essas concepções não passam de uma idealização, pois, mesmo na escolha do que será abordado ou não, já está contida a subjetividade do repórter — ainda mais presente na forma com que ele contaria tal história.

No entanto, esse estudante continua sendo estimulado a utilizar em seus textos essas técnicas. Por quê? Por que persistir em algo em que não se acredita mais? Por comodismo? Ou seria por razões industriais? Não seria possível precisar, já que cada vez mais cai o número de assinantes dos jornais. Mesmo assim, eles continuam com o modelo noticioso, informativo, referencial, ou seja, o não interpretativo. Não é uma queixa, já que a circulação da informação é de extrema utilidade à população. No entanto, não é tudo. Também é necessário o questionamento.

O aluno de jornalismo também aprende que quanto mais objetivo estiver seu texto, e quanto mais for capaz de olhar o fato com isenção, mais estará anexada ao seu produto, o texto, a etiqueta de compromisso com o real. Dessa forma, a subjetividade, o entrar na pele, a vivência individual, passam a ser confundidos, nesta perspectiva, com ficção e, por extensão com o discurso impuro, segundo o padrão vigente.

A realidade descrita acima é comum nas principais escolas de jornalismo do país — e, diga-se de passagem, é até mesmo uma exigência do mercado. No entanto, há uma corrente que vai contra tudo isso. Dentro das próprias universidades, percebe-se que há um significativo número de professores que estão interessados pelas questões estéticas do jornalismo e que não se acomodam com o que o mercado estipula. São esses professores os que buscam incentivar a criação dos seus alunos, são os que promovem a liberdade de recorte da realidade com técnicas narrativas mais maleáveis, mas não por isso menos compromissadas com os fatos e a informação.

A distinção entre jornalismo e literatura foi socialmente construída, até chegar a uma separação bem delimitada, como ocorre nos dias de hoje. Essa delimitação, no entanto, não foi suficiente para evitar a separação total dos gêneros. Ao longo de vários momentos na história, eles se cruzaram e geraram bons frutos. Antes mesmo do nascimento da imprensa moderna, os autores literários eram convidados a exercerem funções parajornalísticas, devido à função social de seus textos. Numa época em que ainda não havia jornais no Brasil, por exemplo, o escritor Gregório de Mattos, apelidado de Boca do Inferno, era tido como verdadeira ameaça à Colônia, exatamente pela força de expressão de seus textos que retratavam a sociedade da época e expunham sua hipocrisia, corrupção e fraqueza. O Naturalismo seria, mais tarde, outro exemplo desse cruzamento de fronteiras.

Outro modelo, só que mais atual, do hibridismo entre o gênero literário e o jornalístico é o livro-reportagem, objeto de estudo deste trabalho. Compreendido como uma necessidade do jornalismo de abordar questões esquecidas ou mesmo exploradas pela imprensa periódica, mas não de forma exaustiva, esse gênero vai unir variadas estratégias literárias a uma abordagem mais profunda de um tema, o que vai abrir espaço para uma reportagem mais ampla, atraente e dinâmica aos olhos do leitor. Isso, sem deixar para trás o compromisso primordial do jornalismo, com a veracidade dos fatos.

Por possuir características referentes à linguagem jornalística e à literária, essa experiência híbrida vai apresentar grande equilíbrio entre o que diz e como diz. Uma relação de estabilidade entre a densidade no tratamento do tema abordado e a elegância de estilo das técnicas literárias.

Ao preencher o espaço vazio deixado pela imprensa cotidiana, cujo maior interesse é a notícia quente e o furo de informação, o livro-reportagem contextualiza o fato e oferece ao leitor elementos mais sólidos para avaliação do noticiário. Para o jornalista, vai representar um refúgio ao texto que simplesmente veicula a informação pura e simples. Ao herdar as técnicas das grandes reportagens, que fornecem ao leitor a compreensão do fato em maior alcance, este gênero híbrido que mistura profundidade temática e apuro estilístico, vai desempenhar um papel específico ao prestar informação ampliada sobre fatos, situações e ideias de relevância social, através de um discurso literário rico.

Essa liberdade temática e instrumental proporciona ao autor uma viagem a horizontes até então desconhecidos. No livro-reportagem, os fatos vão se transformar em

história, dada a maneira como são narrados. Dessa forma, o jeito como o escritor aborda determinado assunto se torna tão importante quanto o fato que está sendo reportado.

Partindo desse princípio, este trabalho tem por objetivo analisar como o jornalista escritor Zuenir Ventura abordou a experiência jornalística em seus livros-reportagem. São eles: *1968: o ano que não terminou*, *Cidade partida*, *Chico Mendes: crime e castigo*. O objetivo é estudar como o autor desenvolveu o eixo temático da narrativa e os recursos estilísticos que utilizou para compô-la.

O trabalho pode ser dividido em duas partes. A primeira, “Livro-reportagem – uma experiência do cruzamento da fronteira jornalístico-literária”, aborda o objeto de estudo com um olhar teórico. Subdividido em três tópicos, “O que é livro-reportagem”; “Um pouco de história: livro-reportagem – fruto do *new journalism*”; e “O real no jornalismo e na literatura”, esse capítulo tem como propósito familiarizar o leitor com os conceitos que serão abordados em cada livro.

Em “O que é livro-reportagem”, ocorre a contextualização deste objeto. São abordados a linguagem e o conteúdo que compõem esse gênero que ocupa um espaço próprio no mercado. Dessa forma, é interessante discutir como esse instrumento se afasta da frieza e imparcialidade da imprensa periódica e herda as características da reportagem, ampliando-as. Para contextualizar a função que ele adquiriu e a maneira como executa o encargo jornalístico de informar, orientar e explicar um acontecimento, recorreu-se a teóricos como Edvaldo Pereira Lima, Nilson Lage, Mário Erbolato e Cremilda Medina.

No tópico seguinte, “Um pouco de história: livro-reportagem – fruto do *new journalism*”, estuda-se como este movimento influenciou, com sua sofisticação instrumental de expressão e potencialização de captação do fato, o gênero livro-reportagem. Corrente por si só híbrida, o *new journalism* buscou inspiração na estética literária do Realismo Social, na qual os romancistas captavam a realidade como verdadeiros repórteres de seu tempo, de acordo com Tom Wolfe. Destacam-se nesta argumentação as ideias do próprio Wolfe, porta-voz do movimento em questão.

Já em “O real no jornalismo e na literatura”, a temática principal é a discussão do valor da verdade nos textos jornalísticos e literários. Se a literatura pode limitar-se ao verossímil, o mesmo não pode acontecer com o jornalismo, que tem a realidade como fundamento. Por ser o livro-reportagem um gênero híbrido, qual será o reflexo dos recursos

ficcionais literários em seu conteúdo? Essa é uma das questões que o tópico aborda. No entanto, por mais que o escritor empregue essas técnicas em seu texto, o que vai determinar a veracidade do seu discurso é o compromisso que o jornalista executa ao apurar e narrar o fato com fidelidade. Não só os livros-reportagem estarão sujeitos a essa dúvida, como também a imprensa. O que vai definir se os respectivos discursos são verdadeiros ou não reside no comprometimento do profissional em desempenhar seu trabalho de forma ética. Uma vez rompida a relação de confiança e credibilidade com o leitor, o laço se desfaz.

A segunda parte da pesquisa é composta pela análise dos três livros de Zuenir Ventura, dispostos em capítulos separados e em ordem cronológica de publicação. Em cada um deles, serão examinadas questões ligadas ao tema e a forma instrumental utilizada pelo autor para desenvolvê-lo. No primeiro livro, *1968: o ano que não terminou*, o escritor aborda um tema que marcou uma geração, a ditadura. Em *Cidade partida*, a narrativa gira em torno do cotidiano na favela de Vigário Geral e da violência no Rio de Janeiro. Por último, em *Chico Mendes: crime e castigo*, o autor acompanha as investigações e o julgamento dos assassinos de um dos maiores líderes ecológicos. Como se verá a seguir, a narrativa dos livros é construída de forma distinta pelo autor.

Na primeira obra, ao narrar os acontecimentos que marcaram o país em 1968, Zuenir descreve com um olhar distanciado até mesmo situações que vivenciou. Já no último livro, ele narra o assassinato de Chico Mendes com um olhar onisciente e onipresente que descreve até os pensamentos dos personagens envolvidos, tudo com base em suas experiências e nos depoimentos recolhidos. No entanto, permanece em comum nos três livros a qualidade literária e jornalística do autor. A primeira, visível no emprego de sofisticadas técnicas literárias, a outra, quanto ao alto nível da apuração.

Além de analisar o que diz, ou seja, o aprofundamento do tema realizado pelo autor, esse trabalho também se propõe a analisar a maneira como o escritor vai construir essa narrativa. E os instrumentos utilizados para esse estudo serão os recursos literários apontados por Wolfe, em especial a construção cena a cena, o diálogo completo, o ponto de vista da terceira pessoa, o fluxo de consciência e a descrição do cotidiano.

E, assim, identificar como jornalismo e literatura se juntam, no caso específico dos livros-reportagem de Zuenir Ventura.

2. Livro-reportagem – uma experiência do cruzamento da fronteira jornalístico-literária

2.1 O que é livro-reportagem?

Para realizar uma análise dos três livros reportagens do jornalista Zuenir Ventura, (1968: *o ano que não terminou*, *Cidade partida*, *Chico Mendes: crime e castigo*) é necessário, primeiramente, explicar o conceito deste tipo de gênero literário que atualmente ocupa um espaço próprio no mercado editorial.

Exemplo do cruzamento das fronteiras entre jornalismo e literatura, o livro-reportagem complementa o papel da imprensa e desempenha um papel específico ao prestar informação ampliada sobre fato, situações e ideias de relevância social, o que permite uma maior variedade temática quanto aos meios de comunicação periódicos (LIMA, 1993, p.43).

Este gênero vem a preencher o espaço vazio deixado pela imprensa periódica, cujo interesse maior é voltado para a notícia quente e para o furo da informação. Em contrapartida a esta mentalidade, o livro-reportagem segue a essência da reportagem, que busca aprofundar o entendimento do fato, que não será apenas noticiado, mas, sim, explicado, dissecado. Ao se apoiar nos recursos estilísticos desse estilo jornalístico, ele vai além e os amplia.

Para entender a diferenciação básica de notícia e reportagem, recorreremos à explicação que alguns teóricos em redação jornalística, Erbolato, Lage, Medina e Lima, teceram sobre os dois tipos de mensagem em questão.

Segundo Erbolato (2001), a construção da notícia obedece a normas de objetividade e a utilização do *lead*, que logo no primeiro parágrafo do texto atua como uma espécie de guia. Nele, devem estar escritos, de forma concisa, os elementos norteadores da construção da notícia, que são: “Quem fez o quê?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Por quê?”. Esse mecanismo tem o objetivo de atrair a atenção do leitor sobre o assunto que será abordado ao longo do texto. Mas para que isso ocorra, deve ser redigido de forma impactante. Outra característica deste texto seria apresentar as informações em ordem decrescente de importância, obedecendo ao modelo de pirâmide invertida.

Já na reportagem, de acordo com Nilson Lage (2003), as informações não precisam estar dispostas nessa ordem hierárquica de construção da notícia, como no texto predominante no jornalismo diário. Segundo ele, a reportagem possui técnicas narrativas mais flexíveis, de maneira que é possível narrar o tema abordado como num conto ou num fragmento de romance. Segundo ele, enquanto a notícia trata de um acontecimento que contém elementos de ineditismo ou que representa um rompimento na ocorrência normal dos fatos, a reportagem trata de um assunto conforme um ângulo preestabelecido, uma intenção jornalística. Para isso, há um aprofundamento no tempo e no espaço, o que propõe um quadro interpretativo.

Enquanto a notícia deve corresponder ao acontecimento real que seja de interesse a pelo menos um grupo importante dentre os segmentos de receptores de uma dada mensagem jornalística (LIMA, 1993), a reportagem fornece ao receptor a compreensão do fato em maior alcance, divergindo da função meramente informativa da notícia. Segundo o autor, o resultado da “ampliação do relato simples, raso, para uma dimensão contextual” (LIMA, 1993, p.24), feito pela reportagem, resulta na oferta de elementos mais sólidos aos leitores para avaliação da extensão do noticiário.

Dessa forma, as grandes reportagens dos jornais que, frequentemente, resultam em livros-reportagem, como foi o caso de *1968: o ano que não terminou* e *Chico Mendes: crime e castigo*, possibilitam o aprofundamento dos fatos e de seu contexto. Ela age como uma experiência de liberdade ao aprisionamento das técnicas convencionais de tratamento da notícia, como o *lead* e a pirâmide invertida.

A reportagem como tipo de jornalismo interpretativo, ao buscar uma amplitude da compreensão de temas da realidade, rompe com o apego ao factual da notícia, especificidade que o livro-reportagem também absorve. Segundo Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro:

(...) as linhas de tempo e espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a reportagem interpretativa determina um sentido desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal, ou menos presente (MEDINA, 1988, p.44. Apud. LIMA, 1993, p.24)

Em *Ideologia e técnica da notícia*, Nilson Lage aponta como é difícil definir o estilo

textual próprio da reportagem.

Como estilo de texto (não como departamento das redações) reportagem é difícil de definir. Compreende desde a simples complementação de uma notícia – uma expansão que situa o fato em suas relações mais óbvias com outros fatos antecedentes, conseqüentes ou correlatos – até o ensaio capaz de revelar, a partir da prática histórica, conteúdos de interesse permanente, como acontece com o relato da campanha de Canudos por Euclides da Cunha (LAGE, 2001, p.83)

Assim como a reportagem, cujo teor de profundidade vai além do factual apresentado pela notícia quente, base da imprensa cotidiana, o livro-reportagem é uma tentativa de superar esse obstáculo. Segundo Edvaldo Pereira Lima:

O livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchendo vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, pelos noticiários de televisão. Mais do que isso, avança para o aprofundamento do conhecimento do nosso tempo, eliminando, parcialmente que seja, o aspecto efêmero da mensagem da atualidade praticada pelos canais cotidianos da informação jornalística (LIMA, 1993, p.16)

Em comparação com os outros meios de comunicação, o formato livro-reportagem oferece uma série de liberdades (LIMA, 1993) que possibilitam um melhor enquadramento da realidade em termos de pauta.

Entre elas, está a liberdade temática — a partir dela, “o jornalismo ganha no livro uma forma de estender o seu poder de comunicação” (LIMA, 1993, p. 69). A liberdade de angulação — por se tratar de uma obra do autor, ao menos em tese, ele não possui comprometimento a nível grupal, de massa e com as grandes empresas jornalísticas, “seu único compromisso é com sua própria cosmovisão e com o esforço de estabelecer uma relação estimuladora com o seu leitor” (LIMA, 1993, p.70). A liberdade de fontes — que permite a fuga do estreito círculo de fontes geralmente utilizadas e abre a possibilidade de escrever uma grande reportagem através de depoimentos de fontes variadas. A liberdade temporal — que rompe com os “ganchos” da notícia periódica e avança para o relato da contemporaneidade, resgatando no tempo algo mais distante do atual, como ocorre em *1968: o ano que não terminou*, que foi publicado após 20 anos do momento histórico da vida brasileira. A liberdade do eixo de abordagem — que acaba com a obrigatoriedade da

narrativa de girar em torno da factualidade, do acontecimento. O que permite que o livro-reportagem vislumbre um horizonte mais elevado e penetre a fundo nas causas de um acontecimento. E, por fim, a liberdade de propósito — ao esclarecer em profundidade um determinado tema, tendo em vista o conjunto de fatores já apresentados- o livro-reportagem vai além do papel noticioso e “anestésico” da imprensa normativa. (LIMA, 1993, p.72)

Ainda segundo Edvaldo, o livro-reportagem prolonga ainda mais o ciclo de existência dos acontecimentos, já que parte de temas conhecidos pelo público muitas vezes veiculados inicialmente pela imprensa periódica. Ainda de acordo com o autor, ele “ressuscita o passado recente e lhe concede uma sobrevida.” (LIMA, 1993, p. 41)

Nesta perspectiva, o livro-reportagem realiza o retorno ao que já aconteceu para reposicioná-lo em sua representação atual, transformado, reequipado de nova vestimenta. Em *Chico Mendes: crime e castigo*, por exemplo, Zuenir Ventura retorna após 15 anos da morte do líder seringueiro a Xapuri, no Acre, para identificar as mudanças ocorridas na região e adicionar as atualizações à série de reportagens publicadas em 1989 e 1990, ano da morte de Chico Mendes e do julgamento dos criminosos, respectivamente, que juntas compõe o livro, publicado em 2003.

Essa preocupação, de atualização, por exemplo, passa longe do exercício da imprensa cotidiana. No entanto, como prolongamento e ampliação da reportagem, o livro-reportagem vem a intensificar as características dessa, como a qualidade de grande equilíbrio entre a densidade do conteúdo em termos de verticalização e profundidade de tratamento junto à elegância do estilo.

Quando o jornalista se empenha em realizar uma reportagem, ele rompe com a característica atribuída ao jornalismo de literatura para consumo imediato. Para produzir uma grande reportagem, a entrega do profissional no processo de apuração é bem maior do que quando realiza uma simples matéria rotineira. Ele deve ir fundo na investigação, se concentrar na coleta de depoimentos e estar sempre atento ao local, às pessoas e ao fato que será reportado. Esses são alguns procedimentos que distanciam o repórter de grandes matérias do jornalista de fatos corriqueiros.

As grandes reportagens nascem do interesse que o repórter tem de dissecar o fato e relatá-lo da forma mais minuciosa e abrangente possível. O livro-reportagem vai seguir por esse mesmo caminho. Quando o repórter consegue aliar uma técnica rigorosa de apuração

ao domínio da linguagem e, acima disso, consegue preservar suas emoções, que são o reflexo de sua capacidade de espanto, ele é capaz de produzir uma reportagem que rompe a barreira do efêmero. (OLINTO, 2008) Está aí o processo criativo das reportagens que têm a literatura nas veias. O como contar o fato torna-se, assim como a apuração, a maior preocupação do jornalista. Temos aí o ponto para o livro-reportagem.

Quando Euclides da Cunha foi escalado, em 1897, pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para cobrir a Guerra de Canudos, ocorrida entre 1896 e 1897, na Bahia, a ordem era noticiar o que estava acontecendo no local. No entanto, essa foi a origem do grande clássico da literatura nacional, *Os Sertões*, publicado cinco anos após a viagem do repórter a Canudos. Como correspondente do jornal, o jornalista escritor vivenciou parte da guerra e a partir dessa experiência que o sensibilizou, ele traçou um importante estudo e relato sobre a terra, o homem e a luta do sertão nordestino. Um relato que é utilizado como fonte de pesquisa, devido ao seu teor científico, e como literatura, graças à forma como foi escrito.

Uma das características do livro-reportagem é a universalidade de seu tema, que assim como o das grandes reportagens é repleto de valor humano. Em geral, o jornalista sai do “um” para atingir o “nós”. Para realizar uma pesquisa de grande porte, geralmente ele aborda temas de interesse social, econômico, político. Enfim, assuntos de interesse geral que marcaram uma época, uma geração, um país. A própria escolha desses temas pode indicar um assunto que foi importante e teve destaque em determinado momento, já que ele foi digno de virar uma grande reportagem, que posteriormente foi editada em livro. Desse modo, fica claro o que o mercado consome como leitura, uma vez que indica o tipo de leitura que ele quer consumir. E qual é a demanda atual do mercado?

Em seus livros-reportagem, Zuenir Ventura aborda exatamente temas que marcaram uma geração. Como em *1968: o ano que não terminou*. Não se furta de abordar um problema social e econômico, no caso as favelas e a violência, em *Cidade Partida*. E o assassinato de um dos maiores líderes dos povos das florestas, em *Chico Mendes: crime e castigo*. Uma análise dos livros do autor, colocados acima em ordem cronológica, mostra o próprio amadurecimento das técnicas narrativas utilizadas por ele, como veremos a seguir. Se na primeira obra, ao narrar os acontecimentos do ano, ele descreve com um olhar distanciado até mesmo situações que viveu, no último livro, ele narra o assassinato com um

olhar onisciente e onipresente que descreve até os pensamentos dos personagens envolvidos, tudo com base nos depoimentos recolhidos.

Nos três livros, com uma maior ou menor interferência do narrador, o leitor é capaz de viver uma situação que não presenciou, como também é capaz de baseado no poder de descrição de Zuenir, reviver o fato que estava guardado na memória.

Atualmente, há um maior interesse do público em consumir a não-ficção produzida por jornalistas. Biografias, grandes reportagens, depoimentos, memória e história são tipos de material que vendem bem no país. “Em comparação com o livro reportagem, a ficção e a poesia nacionais merecem títulos de *worst-sellers*”, afirma Cristiane Costa. (2005, p.303)

A partir dos anos 80, difundiu-se na imprensa a idéia de que os leitores estão demasiadamente ocupados e imersos num excesso de informação, para se interessar por grandes reportagens. No entanto, essa é uma realidade que não condiz com o mercado editorial. “Se elas foram virtualmente expulsas dos jornais e revistas, no mercado editorial vivem uma era de ouro”, aponta. (COSTA, 2005, p.303) Ela ainda afirma que livros-reportagem têm mais chance do que a ficção de render para seus autores polpudos adiantamentos, prêmios e até contratos de adaptação para cinema e para a TV.

A opção de revistas e jornais de redefinirem seu espaço editorial em torno de reportagens menores, rápidas e baratas acabou minando a realização de uma grande reportagem. “O jornal não quer mais pagar pela reportagem, subsidiando os gastos, viagens e salário de um profissional caro, que pode levar semanas para pesquisar, apurar, estruturar, escrever e reescrever um texto.” (COSTA, 2005, p. 303) Exemplo disso, é o processo de apuração do último livro do Zuenir. Hoje seria financeiramente inviável para um órgão de imprensa como o *Jornal do Brasil* financiar uma série de reportagens, como a desenvolvida pelo autor entre 1989 e 1990, em torno do Caso de Chico Mendes, mesmo que pudesse render prêmios como o Esso de Jornalismo e o Vladimir Herzog de Reportagem. A volta do repórter à Amazônia só foi possível graças à editora que publicou o livro, a *Companhia das Letras*, que apostou no potencial comercial do autor. *Chico Mendes: crime e castigo* foi lançado em dezembro de 2003 e chegou rapidamente ao topo da lista de mais vendidos.

2.2 Um pouco de história: Livro-reportagem, fruto do *New Journalism*

Imaginemos um rio. Enquanto em uma de suas margens está a terra a reportagem, onde a narração em profundidade e o compromisso com o real são lei, do outro lado, temos a soberania da literatura, onde os recursos estilísticos imperam. Desde sua nascente, esse rio vai incorporando para si, um pouco da terra obtida através do contato da sua água com as duas superfícies. Até que esse rio desemboca num mar. Seu nome, *new journalism*. Seu destino, o livro-reportagem.

Para entender sobre o surgimento do livro-reportagem, vamos recorrer ao seu processo de criação. Embora não falem exemplos de autores que fizeram obras no gênero nas décadas anteriores, ele está intrinsecamente ligado à ascensão do *new journalism*, movimento que teve origem na metade do século XX nos Estados Unidos. O *new journalism* adaptou técnicas ficcionais às reportagens, como as variações de ponto de vista, deu ênfase à composição dos personagens, aos fluxos de consciência, à maneira de narrar o tempo e o espaço, e, principalmente, na transgressão à objetividade. O fator principal para a emergência desta corrente foi a presença de ficcionistas nas redações de jornal, tendo sido um fator decisivo para a troca de experiências entre o fazer literário e o jornalístico.

Para Tom Wolfe (2005), jornalista americano PhD em Literatura, além de um dos porta-vozes do *new journalism*, o movimento foi fortemente influenciado por romancistas do realismo social, como Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Dickens, que realizavam um trabalho de captação do real, como verdadeiros repórteres de seu tempo.

O realismo social, corrente literária já híbrida, exercia um papel de reprodução da realidade semelhante ao que a reportagem faria mais tarde. Seus escritores elaboraram uma receita em que os costumes, a linguagem e os personagens eram desenvolvidos e apoiados por um realismo detalhado, extraído do cotidiano. Era uma espécie de crônica histórica, que reproduzia, na ficção, os costumes, acontecimentos e ideias da época. Wolfe descreve o trabalho dos realistas no seguinte modo:

(...) os romancistas aceitavam rotineiramente a desconfortável tarefa de fazer reportagem, ‘cavando’ a realidade simplesmente para reproduzi-la direito. Isso era parte do processo de escrever romances. Dickens viaja a três cidades do Yorkshire, usando nome falso e fingindo estar procurando escola para o filho de um amigo viúvo — a fim

de entrar nos mal-afamados internatos do Yorkshire para coletar material para o Nicholas Nickleby”.(WOLFE, 2005, p.121)

Essa corrente literária foi transplantada da Europa para os EUA, onde lançou raízes, logo após a 1ª Guerra mundial e atingiu seu auge nos anos 30, com nomes como John Steinbeck e Ernest Hemingway. O jornalismo extrairia dessa herança a melhor contribuição para a renovação estilística da narrativa em profundidade, que será utilizada para narração do real no livro-reportagem moderno.

Tudo começou quando os ficcionistas americanos adentraram no estilo do realismo social, tendo, então, passado a adotar técnicas jornalísticas para elaborar o realismo em seus textos. Acontece que esses escritores, também contribuíam para a imprensa com peças jornalísticas. O intercâmbio entre os dois estilos foi inevitável, tendo a experiência do escritor no jornal impulsionado, então, o surgimento do *new journalism* que é caracterizado pela adoção de técnicas ficcionais à reportagem. Entre os jornalistas que enveredaram por esse caminho estavam Truman Capote, Gay Talese e o próprio Tom Wolfe. Essa corrente, que estava disposta primeiramente nos meios de comunicação periódicos, apresentava equilíbrio entre a narrativa de profundidade e a qualidade literária, entre a sofisticação do instrumental de expressão e a potencialização de captação do real. (LIMA, 1993). Posteriormente, originou o livro-reportagem.

Segundo Wolfe, o marco inicial da maturidade do livro-reportagem foi em 1966 com a publicação de *A sangue frio*, de Truman Capote, em que o escritor relata o brutal assassinato de uma família na cidade de Holcomb, localizada no interior do estado do Kansas, desde a ideia inicial do crime até a execução dos assassinos. No livro, resultado de seis anos de pesquisa, Capote reconstrói com rigor cenas que jamais presenciara e descreve até o pensamento de alguns dos personagens. Muitos chegaram até a chamá-lo de mentiroso. No entanto, um checador profissional enviado ao local para apurar a veracidade das informações do livro voltou abismado com o rigor do escritor no seu longo trabalho de apuração.

Assim como o *new journalism* se apropriou de recursos técnicos do realismo social, o livro-reportagem, como sua extensão, também o fez. Segundo Wolfe, a base desse novo formato seria composta por quatro desses recursos que serão analisados em *Chico Mendes: crime e castigo, 1968: o ano que não terminou* e *Cidade partida*. São eles: o ponto de vista

e a ideia de fluxo de consciência — principalmente o ponto de vista da terceira pessoa, ao apresentar a cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, o receptor tem a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, é como se ele experimentasse a mesma realidade emocional da cena que o personagem. A construção cena-a-cena — de forma a recorrer o menos possível à narração histórica; o uso do diálogo — uma das formas mais profundas de conhecer personagem ou o entrevistado. E o registro do cotidiano, uma forma de descrição minuciosa de tudo que está presente na cena, desde a própria caracterização do ambiente até mesmo os pormenores que definem o comportamento dos personagens.

O *new journalism* começou a perder sua força nos anos 70. A crítica passou a questionar e a desqualificar o tipo de reprodução do real que a corrente propunha. Um dos pontos mais polêmicos era emprego das técnicas literárias, em especial o fluxo de consciência e a construção de diálogos que eram levados ao extremo das possibilidades pelos autores para descrever o fato. Segundo Wolfe (2005), a opinião vigente passou a duvidar da consistência e da precisão do conteúdo, comparando-o a relatos ficcionais.

Mesmo tendo perdido sua força nos jornais, os textos híbridos continuam vivos, a exemplo dos livros-reportagem e biografias produzidos por escritores jornalistas, que vendem mais quando se dedicam a esse gênero do que quando se arriscam na ficção. Nos anos 2000, quando a tiragem dos jornais já tinha apresentado uma baixa significativa, um grupo de editores e repórteres, que buscam um novo formato de texto jornalístico, um que ultrapasse a mera descrição dos fatos e as limitações impostas pelo modelo normatizado, deu início ao movimento intitulado de *narrative writing*. Um dos objetivos era sensibilizar o leitor para o lado humano das histórias narradas pela imprensa periódica.

Uma das diferenças entre o *new journalism* e o *narrative writing* é o contexto. Enquanto o primeiro se refere a uma aproximação entre jornalismo e literatura que ocorreu nos anos 60, o último é utilizado para descrever um estilo narrativo de escrita, que não necessariamente precisa ser atribuído à reportagem e se estende às narrativas de viagem, à crônica e ao memorialismo. Além disso, *narrative writing* não pretende substituir o lead, a pirâmide invertida, por exemplo, mas sim readaptá-los para chegar a um texto mais complexo. Segundo Cristiane Costa, este novo estilo propõe a seguinte mudança: o

“quem?” vira sinônimo de personagem; “o quê?” de *plot*; “onde?”, de cenário; “quando”, de contexto; “por quê?”, de *leitmotiv*; “como?”, de forma.

Ainda segundo ela, são características desse estilo:

(...) um narrador com personalidade discernível, que não esconde sentimentos, sensações e observações atrás da máscara da impessoalidade jornalística. E que, de alguma forma, ao transformar essa experiência pessoal em narrativa, consegue se relacionar com o leitor (COSTA, 2005, p.272)

Alguns recursos propostos pelo *narrative writing* e pelo *new journalism* podem ser reconhecidos nos livros do Zuenir, em específico, em *Chico Mendes* como veremos a seguir. São eles: o uso da primeira pessoa, a transcrição de diálogos, as descrições das reações físicas e psicológicas dos personagens, entre outros. Nos próximos capítulos realizaremos uma análise quanto à forma e ao conteúdo dos livros do autor, dispostos conforme ordem de publicação.

2.3 O Real no jornalismo e na literatura

Criado graças à experiência do cruzamento das fronteiras do jornalismo e da literatura, o livro-reportagem bebe a água de ambas as fontes, ou seja, pode ser visto como um subsistema híbrido, ligado tanto ao sistema jornalístico quanto ao de editoração (LIMA, 1993). Para estudar globalmente as interdependências do jornalismo e da literatura, Edvaldo Pereira Lima utiliza-se do conceito de sistema da Teoria Geral dos Sistemas do biólogo austríaco de Ludwig von Bertalanfly, segundo o qual ele pode ser tido como um complexo de partes e sub-partes integradas num todo individual, sob um princípio organizador, determinado pela função principal que caracteriza o desempenho do complexo, função esta que exatamente o diferencia de outros complexos igualmente integrados num todo individual.

Por ser um subsistema variante entre o jornalismo e a literatura, o livro-reportagem irá variar estilisticamente quanto ao tipo de narrativa, o que ocorre devido a sua veia literária. No entanto, quanto à parte jornalística, que é o tema geral deste trabalho, esse subsistema híbrido deve obedecer primeiramente ao fundamento do jornalismo,

independente do tipo de publicação, que é o compromisso com o real, tópico que será abordado a partir deste parágrafo.

Segundo Edvaldo Pereira Lima (1993), o livro-reportagem distingue-se das publicações classificadas como livro por três condições essenciais. A primeira é relacionada ao conteúdo. Como o objeto de abordagem deste gênero é o real, é fundamental que sua narrativa contenha verossimilhança e veracidade dos fatos.

A segunda é quanto ao tratamento, que corresponde à linguagem, à montagem e à edição do texto, que é eminentemente jornalístico. Por último, quanto à função, o livro-reportagem serve a distintas finalidades típicas do jornalismo, que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar e explicar. No decorrer do trabalho, voltaremos a abordar essas funções. Entretanto, falaremos agora sobre a primeira função citada, que também é um dos pilares do jornalismo contemporâneo: o compromisso com o real. Partindo deste princípio, ao escrever um artigo, notícia ou reportagem, o jornalista deve ser fidedigno ao fato. É a ele que o autor deve respeitar e procurar, através da linguagem, reproduzi-lo de forma mais fiel.

Uma das grandes críticas feitas ao livro-reportagem é relacionada à veracidade do fato narrado que é posto em questão exatamente pela veia literária, conforme foi expresso anteriormente. Neste caso, cabe ao autor se empenhar em buscar uma apuração perfeita, evitando assim, que o seu escrito seja subjugado à ficção.

Há tempos o mito da imparcialidade e da objetividade jornalística foi dessacralizado. Sabe-se que ao escrever uma matéria, por mais imparcial, fiel ao real que o autor queira ser, ele não será capaz de chegar à realidade intacta, somente à sua reprodução. Ao transpor para o papel suas ideias, por mais que ele acredite estar sendo fiel ao fato, a verdade que ele está sendo capaz de reproduzir é a sua própria. Até mesmo na escolha do tema que será abordado, a subjetividade do autor já pode ser encontrada.

Em seu livro, *Pena de Aluguel*, a jornalista e escritora Cristiane Costa aborda essa questão:

Descrever um acontecimento não é algo tão simples assim, mesmo para quem se atém à ética jornalística. Numa reportagem, o mais importante pode ser encoberto pelo mais interessante. Fatos objetivos são suscetíveis a interpretações discordantes. A verdade depende da perspectiva de quem observa – e de um olhar treinado para perceber manipulações. (COSTA, 2005 p. 285)

No entanto, o que fica mais claro é a incapacidade do homem em tocar o real. Sendo ele capaz, no máximo, de reproduzir a forma, particular, como ele o vê, o sente ou o imagina. Até mesmo a exatidão factual pode esconder distorções, porque jornalistas não só reproduzem os fatos, como também dão sentido a versões dos acontecimentos em suas reportagens. Uma mesma história, por exemplo, pode ser escrita a partir de ângulos diferentes e vários deles serem verdadeiros. Para Cristiane, relatar o fato de forma fidedigna é muito diferente de descobrir a verdade sobre o fato, já que esse se aprende com a prática. “A mentira é muito prática para quem a comete. Mas a verdade é complexa para quem a busca”, conclui. (2005, p.286).

Isso mostra que por mais que o jornalista desempenhe seu trabalho de forma ética, com uma apuração detalhada, com a preocupação em checar os mínimos detalhes e chegar à “verdade”, a forma como ele percebe tal realidade, e, mais ainda, a forma como ele irá transpô-la, são dotadas de subjetividade. O mesmo ocorre até nos textos mais objetivos, tentativa fracassada de se chegar à tão sonhada imparcialidade.

Se essa tentativa, cheia de boas intenções de transpor o real, é tida como ineficaz, o que se pode falar do jornalismo feito às pressas, sem obediência à boa apuração, ou até mesmo ao jornalismo panfletário, que encaixa personagens e situações às suas pautas imaginadas, mesmo que, muitas das vezes, pessoas e fatos não correspondam com a argumentação proposta? Poderia o repórter moldar o personagem a seu gosto? Esse é um impasse comum no jornalismo diário.

Para Cristiane Costa (2005), moldar o personagem ao bel prazer é o sonho do repórter quando esse é obrigado a encontrar o entrevistado perfeito para encarnar um ideal que muitas vezes só existe na pauta. Neste caso, o importante seria ilustrar a tese da matéria, mesmo que seja preciso retocar a imagem ou omitir dados sobre os personagens. Muitas vezes, a tentação de modificar um acontecimento é grande. “Nem sempre o repórter testemunha a cena de um ângulo perfeito, seus entrevistados são verbalmente articulados, os fatos ou as versões tem alguma coerência.”(2005, p.284) Em casos desfavoráveis, pode acontecer do jornalista corrigir a realidade ou ir mais além e escrever uma matéria fabricada, um *fabrifact*, o fato fabricado.

Um bom exemplo disso é caso da Escola Base, ocorrido em 1994, quando o esquentamento da notícia, método que levou o jornalismo ao limite da ficção, acarretou no

linchamento público dos proprietários da escola, que foram acusados de pedofilia sem nenhuma prova concreta. Esse caso mostra a falta de compromisso da mídia da época com a apuração dos fatos e sua insensatez em veicular como verdade boatos infundados, tudo com o intuito de que uma história se transformasse em escândalo.

Outro ponto importante para se entender o apreço da objetividade como essencial para o texto jornalístico é pensar no que essa convenção narrativa implica. Ela determina que o texto jornalístico, por ser fixado nos padrões objetivos, declara a verdade como fato único. E a produção de real que esse tratado realiza é bem maior da que ele aparenta. (COSTA, 2005)

Ao declarar que o mandamento número um do jornalismo é o compromisso com o real, subentende-se que o material produzido pelos meios de comunicação reproduz essencialmente e exclusivamente o real. A ilusão manipulada é que somente o que é noticiado no jornal corresponde à verdade. Além disso, essa falsa lógica implica no imperativo de que tudo o que é publicado nesse meio é o verídico, uma vez que a verdade só pode ser recriada em uma única forma, não estando sujeita a variações ou interpretações.

“No caso da imprensa, não está em jogo apenas o poder de declarar a verdade sobre os acontecimentos, mas de ditar até mesmo a forma como um discurso pode ser lido como verdadeiro”, defende a jornalista. Para ela, uma vez naturalizada, essa tecnologia cognitiva pode ser facilmente manipulada. “Com isso a obsessão pela clareza de linguagem e objetividade presente nos meios de comunicação pode esconder, por exemplo, o uso do jornalismo como veículo de propaganda”. (COSTA, 2005, p.294)

No entanto, dificilmente um discurso é puro, uma vez que, como já vimos anteriormente, só pelo modo como ele é criado, ou seja, escrito por uma pessoa dotada de subjetividade e visão de mundo própria — um ser humano que irá reproduzi-lo com base na sua consciência, nas experiências e nas emoções diárias que estão inseridas em seu tempo e espaço — sendo incapaz de chegar à verdade única, que é inatingível. Mas e quanto ao livro?

Ao definir a principal diferença entre o jornalismo e a literatura, em ensaio publicado em 1980, Jonh Hersey disse: “Há uma regra sagrada no jornalismo. O repórter não pode inventar”. (HERSEY, “The Legend on the license”, Yale Review.1980, p, 70. Apud.:COSTA, Pena de Aluguel, 2005, p. 274) Sagrada ou não, esta afirmativa aponta um

dos preceitos base do jornalismo que é a fidelidade ao fato narrado. Mas e quanto à literatura, qual seria a sua premissa?

O texto literário é capaz de assumir diversas formas. No conto, na poesia, no romance destaca-se a capacidade que o autor literário tem em criar suas histórias. Essas narrativas podem ser dotadas de imaginação, apelar para temas de além mundo, como também utilizar o real como o seu principal objeto. Contudo, neste contexto, o real é visto com outros olhos.

Para Olinto (2008), enquanto o jornalismo faz referência exclusivamente ao real em ato, ou seja, ao que existe de fato, a organização dos textos literários está mais ligada ao real em potência, algo que poderia vir a acontecer, apesar de não excluir a primeira forma de manifestação do real.

Existe a realidade em ato e a realidade em potência, a atual e a potencial. A ficção pode haurir seu material tanto de uma quanto de outra. Sua configuração geral, no entanto, é mais de real possível, do que de real atual, enquanto que o jornalismo se situa quase que exclusivamente no real atual (OLINTO, 2008, p. 38)

Neste quesito, a literatura e o jornalismo seguem em caminhos opostos. Em contrapartida ao texto jornalístico, que deve manter ativo o senso de responsabilidade com o fato que registra e para com o leitor que dele tomará conhecimento, a literatura lida com a criação de supostas realidades e não possui, a princípio, um contrato de serviço estabelecido com o seu público. O texto literário não tem obrigação de recontar um fato ou uma situação. O mais próximo que ele pode chegar do real está em seu teor verossímil, ou seja, em criar uma realidade possível.

Enquanto o jornalista lida com a apuração e com os acontecimentos, com o real em ato, o escritor pode utilizar esse material como base para sua obra e a partir de então, iniciar seu processo criativo, como também pode inventar uma situação ou um fato que poderia acontecer, o real em potência. A principal diferença entre o escritor literário e o jornalista é que o primeiro não precisa recontar algo que já aconteceu, ele pode escrever algo que poderia ter acontecido, ou seja, ele pode desgrenhar a realidade ou até criar uma nova, o que seria imperdoável para o outro. Cristiane Costa aponta a fixação deste tratado que diferencia ambos os textos.

Convencionou-se que a narrativa jornalística trata de um fato real e não imaginário. Já à literatura, o critério de verdade não se aplica. Quando muito, o da verossimilhança. O segundo critério que distingue os dois gêneros é a linguagem. Em oposição ao discurso literário, o jornalismo dá ênfase a seu aspecto utilitário, com uma linguagem voltada para a compreensão do leitor, e também a sua transparência, como se os fatos pudessem falar por si mesmos. Esse efeito de objetividade é produzido na medida em que o narrador jamais intervém, apagando as marcas da subjetividade. (COSTA, 2005, p.229)

Entretanto, quando se trata de uma publicação mista, como o livro-reportagem, não pode haver dúvida no ar quanto à veracidade do acontecimento. Por mais que a linguagem seja trabalhada literariamente, o seu conteúdo é jornalístico, pois a narrativa faz referência ao real. Não pode haver manchas quanto à veracidade do que é narrado no livro-reportagem.

No entanto, há livros que rompem essa fronteira. O próprio Zuenir tem um bom exemplo de sua autoria: o livro *Inveja: mal Secreto*, que brinca a todo o momento com esse cruzamento de fronteiras entre os dois gêneros. Na obra, o autor conta três histórias paralelas: o tratamento que realizou contra um câncer na bexiga, o processo de criação do livro, essas duas verídicas, e um romance policial vivido por Kátia, uma história que mistura sexo, inveja e morte.

Zuenir não afirmou se os personagens da história eram reais. Pelo contrário, provocou e deixou o leitor com essa dúvida durante vários momentos do livro. No entanto, a publicação foi apresentada como ficção que incluía situações verídicas. O que era verdade ou não, foi a pulga atrás da orelha deixada pelo autor. Em nenhum momento foi incluída no patamar do livro-reportagem. Dessa forma, o contrato de leitura do jornalista com o leitor não foi quebrado.

O que distingue o repórter é o seu íntimo contato com a realidade. Sendo a sua missão, função ou profissão, transmitir essa realidade a um grupo de pessoas, dando-lhes conta do que viu, do que ouviu e do que sentiu. (OLINTO, 2008) Dessa forma, a reportagem é compreendida como o objeto de expressão do trabalho jornalístico. Esse, que tem por objetivo a fixação de realidades, e, que tenta captar, nos acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares da vida do homem.

É no contar o que viu, o que ouviu, o que sentiu, é no informar, aos leitores, algo sobre uma pessoa, um lugar, uma situação, é, enfim, no fazer a reportagem – que o jornalista exerce a sua função específica dentro do jornal. (OLINTO, 2008, p.29)

O jornalista tem, então, a missão de levar a informação ao receptor, sendo essa a função social de sua profissão. Ele, o emissor, tem a tarefa de comunicar algo, a mensagem, a alguém ou algum grupo, o receptor, através de algum veículo de comunicação, o meio. Mas de onde surge a inspiração do profissional?

Para Antônio Olinto, só quando o jornalista extrai a emoção que está presente no fato é que ele estará apto a executar essa tarefa. “É a virgindade metal de quem contempla o mais conhecido dos espetáculos — como os de sofrer ou amar, sorrir ou lutar — com uma receptividade tão humana que saiba, depois, transformá-los em linguagem, em palavras de uso diário”, disse. (OLINTO, 2008, p.37)

Muitas vezes, o dia-a-dia da profissão faz com que o profissional perca a capacidade de espanto com as situações. Pelo distanciamento profissional ou até mesmo por uma questão de defesa do homem, que não quer ser atingido pelo sentimento alheio, ele passa a ficar frio quanto às dores e ao que lhe parece estranho. Mas é a capacidade de se espantar com o cotidiano que vai fazer com que saia do trivial e reproduza o que há de universal entre os homens, a emoção.

Em *Chico Mendes: crime e castigo*, o próprio Zuenir falou sobre o eterno aprendizado e descoberta que estão presentes no cotidiano do repórter.

A experiência profissional e existencial que resultou nesta série de reportagem me ensinou muito do Brasil, do Acre e de como, até velho, a gente aprende no jornalismo. Essa tensão de “foca” diante de cada desafio, esse estresse que, como o colesterol, pode ser bom, talvez constitua o grande segredo da profissão, que é um interminável exercício de aprendizado e descoberta. Não existe repórter pronto. Ele é um processo, uma construção, uma obra imperfeita, inacabada. (VENTURA, 2008, p.12)

Quando o jornalista Jonh Hersey, autor do livro *Hiroshima*, um dos grandes clássicos do jornalismo literário, foi até cidade que tinha acabado de ser bombardeada para fazer uma reportagem sobre os efeitos da bomba atômica, ele foi cumprindo suas

obrigações profissionais, a mando de seus patrões. Mas tocado pela realidade, o resultado dessa experiência foi a matéria escrita para a revista *New Yorker*, que mais tarde daria origem ao livro homônimo. De acordo com Olinto, “o que Hersey tinha diante dos olhos era de tal maneira impensável, ou, pelo menos, impensado, que suas palavras saíram dos fatos com a compreensiva e exata violência dos objetos físicos, imóveis na paisagem”. (2008, p. 34)

É esta capacidade de sentir do jornalista, o quê de humano por ele acumulado, mais a forma como ele irá recriar a realidade por ele sentida que farão com que a notícia rompa a barreira do jornalismo para consumo imediato e passe a ser concebida como obra de arte. Dessa forma, ela adquire valor de permanência e deixa o efêmero a léguas atrás. Para Olinto, isso é possível graças à capacidade do artista em abordar temas universais ao homem.

O importante, para o artista, é colocar, na aparente gratuidade dessas notícias, um sentido capaz de permanência, uma mensagem que consiga atingir um ponto em que todos os homens se unem, a essência humana das pessoas, onde o tempo não tem presença. E o importante para o jornalista é realizar essa tarefa para um dia determinado e, muitas vezes, para um espaço previsto, sem deixar que a pressão, a que se submete, o leve ao caminho da facilidade de estilo, que corresponde, geralmente, a uma leviandade de estilo. (OLINTO, 2008, p.16)

A experiência do livro-reportagem permite ao jornalismo atingir todo seu potencial. Ele se difere do jornalismo convencional quanto a sua missão de informar e orientar em profundidade. No momento em que escreve a sua obra, o autor do livro-reportagem inicia um jogo que tenta captar o leitor de seu mundo emocional e mental, de forma a cativá-lo para abstrair-lo desse mundo, o convidando para um mergulho no universo particular contido, representativamente, no livro. (LIMA, 1993)

Mas é no como contar essa história que o autor vai conseguir manter o leitor nesse mundo “à parte” para o qual foi transportado. A linguagem é o instrumento que possibilitará essa viagem. Segundo Lima, para compor sua mensagem, o livro-reportagem combina uma série de técnicas de tratamento de sua linguagem integral-verbal, plástica, ilustrada. Esse trabalho, no entanto, se propõe a abordar os recursos provenientes deste primeiro tipo, que segundo Lima, são: “as técnicas de redação — narração, descrição, exposição e diálogo — as funções de linguagem, as técnicas de angulação, as técnicas de edição e o ponto de

vista”. Ainda de acordo com ele, quanto mais balanceada for a combinação de todos esses elementos, melhor será o resultado em termos de qualidade final do texto. (LIMA, 1993, p.112).

Para encher as páginas dos jornais, é comum que os repórteres tenham que percorrer as ruas, as vielas, os locais mais obscuros da cidade. Mas é no sentido mais oculto de cada paisagem, das vidas que passam por ela e a marcam com suas solas de sapato, ou dos ruídos de cada beco que o repórter vai reproduzir esse espelho do real. Ao narrar o fato com profundidade e com riqueza estilística, o jornalista escritor revela a sua capacidade de sentir, o quanto de humano por ele acumulado. É através da linguagem que essas tantas possibilidades serão construídas.

As técnicas narrativas empregadas nos livros-reportagem revelam a preocupação estética que o escritor tem com o texto. Na escrita jornalística dotada de recursos literários, tão importante quanto o que se diz, é o como se diz. Dessa forma, passam a conviver com o compromisso referencial do texto jornalístico, a opinião, o sentimento e a crítica do autor, expressos pela função emotiva.

Como então o repórter Zuenir recriou a realidade que vivenciou nos três livros em questão? É o que veremos a seguir baseado na temática da narrativa e nas técnicas linguísticas apontadas acima.

3. O repórter historiador e *O ano que não terminou*

Em seu primeiro livro, *1968: o ano que não terminou*, *best-seller* com mais de 40 edições, Zuenir Ventura realiza uma fascinante reconstituição de época. Publicado em 1988, o livro é resultado de uma pesquisa de dez meses feita pelo autor, que mergulhou nos jornais e revistas da época e colheu dezenas de depoimentos para recuperar um momento histórico da vida brasileira e de uma geração que experimentou os limites de todos os horizontes — político, sexual, religioso e, principalmente, comportamental.

Neste livro de não-ficção, Zuenir retrata os heróis, o drama, as paixões e os temores de uma juventude. O autor reconstitui o clima e o comportamento daqueles tempos de exaltação, em que uma geração, cujos gestos eram por vezes desesperados ou autoritários, foi à luta com paixão, “disposta a entregar a vida para não morrer de tédio”. (VENTURA, 1988, p.14)

Ao reconstituir os principais fatos que marcaram o país naquele ano, o autor, que testemunhou a agitação política e cultural daquele período, procurou realizar uma análise que transcendesse sua própria experiência. Por conhecer a dificuldade de ser isento e evitar a tentação de realizar pequenos retoques ou melhorias quando a emoção fala mais alto, privilegiou o material de época e o testemunho dos atores da história às suas próprias lembranças. Segundo ele, “todo cuidado foi tomado para não se fazer como certas obras de restauração de patrimônios históricos, que mantêm a fachada, mas alteram o interior”. (VENTURA, 1988, p.15)

O ano de 1968 continua a suscitar grande interesse na imprensa. Em 2008, quando se comemoraram os 40 anos da data, não foram poucos os cadernos de jornais e especiais que celebraram esse aniversário. O próprio Zuenir voltou no tempo para investigar o que restou da herança do polêmico ano e lançou o livro *1968: o que fizemos de nós*.

De fato, esse ano ficou marcado pela impactante força da insatisfação juvenil. O movimento que começou na França e que se irradiou para diversos países no mundo, inclusive o Brasil, teve como ponto de partida a demanda de uma juventude que queria mudar o ensino superior. No entanto, o clima de insatisfação foi tão intenso, que abalou as estruturas do governo. Os participantes desse movimento não tinham uma perfeita ideia da

repercussão de seus atos, até mesmo pelo abalo não ter sido algo planejado. Esta necessidade de teorização surgiria depois.

Na ocasião, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini chamou os jovens de “pequenos-burgueses filhinhos de papai e do poder”. Já o filósofo alemão Jürgen Habermas os rotulou de “fascistas de esquerda” (para mais tarde reconhecer que a atualidade cultural brotou naquele ano). “De todos que escreveram no calor da hora sobre os acontecimentos, só Morin estava certo: ‘Vão ser precisos anos e anos para se entender o que se passou’”. (VENTURA, 1988, p. 13)

Mesmo após duas décadas, quando publicou o livro, 1968 continuava a ser uma incógnita. Segundo Zuenir, 68 ainda povoava o imaginário coletivo brasileiro, mesmo que fosse como uma vaga lembrança que se apresentava ora como “a mitológica *viagem* de uma geração de heróis”, ora como “a proeza irresponsável de “um bando de porralocas”, como então se dizia”. (VENTURA, 1988, p.14) O que por si era uma experiência rara para “um país que sofre de amnésia crônica e onde, como já observou Ivan Lessa, ‘de quinze em quinze anos, esquecemos os últimos quinze anos’”, argumentou. (VENTURA, 1988, p.14)

Com este livro-reportagem, o autor buscou não reportar a história única daquele ano, mas sim, algumas das várias histórias de uma época muito rica. Ao reconstituir os sonhos, o imaginário, as mentalidades, os sentimentos e o cenário daquela época, Zuenir recupera um momento histórico nacional, do qual vários atores são personalidades atuantes no Brasil de agora. Ele focaliza um tema do passado recente ou mais distante, e o conecta com o presente. Dessa forma, o autor estabelece um elo comum com o leitor.

Seu desempenho, no entanto, difere da imprensa periódica no que diz respeito ao aprofundamento do tema. Enquanto a mídia cumpre o calendário de comemoração, mas não se aprofunda no debate, o livro foge do lugar-comum, ressuscita o passado e lhe concede sobrevida ao discutir o contexto e analisar o cenário sócio-cultural em que estava inserido, com olhos do presente. O autor retorna a 1968 e concede-lhe um novo posicionamento, desta vez em termos do que esse representava no momento da publicação do livro. (LIMA, 1993) Dessa forma, 1968 pode ser compreendido como uma ponte que liga o leitor ao passado e ao presente.

Um exemplo é quando o livro narra, com base nos depoimentos de José Dirceu, a batalha entre os grupos estudantis de esquerda e de direita, representados, respectivamente,

pelos alunos da Faculdade de Filosofia da USP e da Universidade Mackenzie, que resultou na morte de um estudante secundarista:

A reunião da USP decidiu que não queria lutar contra a Mackenzie, mas contra o CCC. A direita, porém, queria guerra: queria não só limpar a rua, como expulsar o inimigo da sua própria trincheira. “A turma do Mackenzie queria de qualquer maneira invadir e incendiar o prédio, como fizeram”, recorda Dirceu.

A trégua foi rompida às 9 horas do dia seguinte, quando os mackenzistas arrancaram da entrada da Faculdade de Filosofia algumas faixas que propunham a unidade: “Filosofia e Mackenzie contra a ditadura.”

Em vantagem tática pela situação dos seus prédios, situados em terreno mais elevado e cercada por um muro alto, a Universidade Mackenzie, além disso, estava de fato bem armada. Calculou-se na época que mais de mil coquetéis molotov foram por ela fabricados e lançados naqueles dois dias sobre o inimigo, sem falar nos rojões de vara, bombas de gás lacrimogêneo e tiros de vários calibres.

“Eles tinham carabina e metralhadora”, conta Dirceu, “e nós tínhamos apenas foguetes, pedras e molotov, até que veio o grupo tático da ALN nos ajudar.”

José Dirceu acha hoje que os sangrentos episódios da Maria Antônia foram “a pior revés” do movimento estudantil em 68 — ou pelo menos o início de uma fase de reveses que culminariam dez dias depois com o fracassado XXX Congresso da UNE em Ibiúna.

A Maria Antônia representava para o movimento estudantil um “território livre”, embora ela fosse também a rua da reação, isto é, do Mackenzie, onde se concentravam representantes das sinistras siglas — CCC, MAC, FAC — da direita extremada. Mas a Maria Antônia, como se dizia mitologicamente, significava o avanço.

“Era o símbolo das barricadas, o símbolo da rebeldia, da revolução sexual, das idéias socialistas”, como lembra Dirceu.

Os principais líderes estudantis, os professores que tinham produzido no Brasil um pensamento socialista, marxista, de esquerda, tinham saído da Filosofia da USP.

Se foi “o pior revés”, isso é ainda discutível — houve tantos nesse período de *descenso*! O certo é que foi a primeira vez em que a direita impôs com sucesso o seu estilo a um movimento que parecia até então só ter esquerda. (VENTURA, 1988, p. 222 e 223)

Com base em documentos históricos, relatórios secretos da CIA — aos quais teve acesso — jornais, revistas e relatos de fontes, Zuenir constrói uma narrativa profunda que resgata os acontecimentos deste ano marcante. No entanto, sua função não se resume ao relato de uma história que começou com um réveillon e terminou com algo parecido a uma ressaca, que teve pelo caminho a morte do estudante Edson Luís, a passeata dos 100 mil, o Congresso da UNE e a histórica sessão do Conselho de Segurança Nacional de 13 de dezembro de 68 que decretou o AI-5. Ele apresenta e explica o quadro social, político e cultural da época que levou a esta sensação de pós-festa.

Ao recontar esses episódios históricos que transformaram o cotidiano do país, o autor busca se distanciar dos fatos. Ao contrário do que ocorre em *Cidade partida* e *Chico Mendes*, em que se insere claramente como personagem e marca a todo o momento sua opinião e pensamento, a narrativa deste livro é assinalada pela ausência do escritor como personagem da história, apesar dele ter vivenciado inúmeras das situações abordadas na obra.

Para evitar cair na indulgência de quem viveu aquele momento político, Zuenir se manteve distante. No entanto, essa suposta neutralidade só foi utilizada até onde julgou necessário. Ele não deixa de expor suas críticas aos fatos. Ao longo da narrativa, evidencia sua opinião quanto a alguns episódios. E assim o faz com olhar crítico.

Esse viés opinativo do autor pode ser percebido no seguinte trecho que antecede a histórica 43ª sessão do Conselho de Segurança Nacional, que aprovou o AI-5:

Pela movimentação da véspera, podia-se esperar uma sexta-feira, 13, cheia de desassossego. Mas nem a superstição podia adivinhar que aquele dia iria durar mais de uma década. Costa e Silva, segundo seus exegetas, acreditava que o AI-5 acabaria em oito ou nove meses. Costa e Silva acabou antes.

Naquele dia 13, o marechal seria protagonista de um espetáculo em que 22 dos 23 figurantes pareciam dirigidos pela estética de José Celso Martinez Corrêa, que era capaz de dar a uma tragédia a forma de farsa, misturando chanchada, teatro de revista, circo e Chacrinha. Em apenas um ato, os atores que comandavam o país representaram todas as alegorias que o Tropicalismo havia posto na moda: o Cinismo, a Hipocrisia, o Servilismo, a Pusilanimidade, a Lisonja, a Subserviência. Mas isso foi mais tarde. (VENTURA, 1988, p.271)

O pouco pudor o autor em demonstrar sua opinião também pode ser observado no relato posterior à mesma reunião:

No papel de memorando em que fazia questão de anotar os votos, o presidente Costa e Silva pôde colocar *sim* em todos os nomes, com exceção de Pedro Aleixo, à frente do qual escreveu “*estado de sítio*”, sublinhado várias vezes.

Os 22 eleitores do *sim* não apresentaram objeções nas suas justificativas de voto. Ressalte-se, ao contrário, o cuidado deles em não deixar dúvidas quanto à disposição de se colocarem intransigentemente a favor. Se Costa e Silva estava de fato esperando resistências, ele não chegou a encontrar nem hesitações. Uns, por inato desapego à dignidade, outros abrindo mão de suas histórias pessoais e muitos, por não tê-las, renunciando à oportunidade de começar a construí-las, aqueles 22 atores preferiam desempenhar o papel que o medo e a covardia lhes impunham. Era, como se disse, uma peça tropicalista: não havia lugar para a ética.

Os tropicalistas achavam que o absurdo brasileiro só poderia ser devolvido artisticamente pelo choque de elementos dramáticos antagônicos — o moderno e o arcaico, o rural e o urbano, a tecnologia e o artesanato, Ipanema e Iracema, banda e Carmem Miranda — encenados sob a forma de paródia. O resultado, hipertrofiado, revelava a realidade como o realismo era incapaz de fazê-lo. O problema é que às vezes a realidade permanecia mais absurda do que sua paródia, deixando o surreal aquém do real. Naquele palco, por exemplo, José Celso teria pouco a acrescentar. Os personagens reais eram suas próprias caricaturas, e o choque entre o que se propunha e as razões pelas quais se dizia aceitar o proposto era um jogo de cinismo que nenhuma transposição dramática conseguiria superar. Além disso, uma retórica de elipses e eufemismos produzia subversões semânticas capazes de colocar a palavra democracia que estava sendo expulsa daquela mesa e do país em quase todos os discursos, enquanto a ditadura, que se instaurava, era tratada como uma ausente distante. Houve até quem usasse o artifício de condená-la no passado para melhor aderir à do presente. Outros, considerando-a inevitável, aproveitaram para seguir o cínico conselho de reação ao estupro: experimentaram um forçado prazer.

Melhor do que ler a sinopse, porém, é assistir à peça. Era, como nenhum dos atores desconhecia, uma farsa. Eles estavam reunidos para celebrar um ritual, uma espécie de missa negra. Podia-se fingir ali qualquer reação. Menos ingenuidade. Todos sabiam que aquele ato significava o início de uma ditadura explícita e declarada cujos efeitos eram óbvios. (VENTURA, 1988, p. 279)

Em oposição aos outros livros, nos quais o autor realiza uma pesquisa de campo para elaborar a reportagem — ao escrever *Cidade partida*, ele frequentou a favela de Vigário Geral por dez meses, já em *Chico Mendes*, viajou quatro vezes para o Acre — em 1968, foi a vivência do período em questão que motivou o escritor a reportar os fatos.

Se a narrativa dos demais livros era focada no *making of* da reportagem, ou seja, colocava em cena os bastidores da apuração, 1968 pode ser lido como um *making of* da história, uma vez que retoma os acontecimentos que marcaram aquele período e os contextualiza. Os seus objetos de análise são os principais fatos daquele ano e os motivos que os ocasionaram. Dessa forma, ao narrar a Passeata dos 100 mil e o XXX Congresso da UNE, em Ibiúna, ele aborda a luta de uma geração contra a ditadura; ao recontar os episódios da sexta-feira sangrenta e a guerra entre os estudantes da Mackenzie e da Faculdade de Filosofia, ele fala sobre o extremismo entre a direita e a esquerda; ao reportar a festa de réveillon na casa do casal Buarque de Hollanda, ele relata a grande agitação cultural que movimentava o círculo intelectual carioca e a revolução comportamental que esse grupo propunha, entre outros.

Por ter sido este ano tão marcante não só em sua vida, como no cotidiano nacional, ele busca relatar as experiências que viveu ou acompanhou de forma remota e indireta. Com o intuito de evitar a predisposição de modificar o fato ou de recontá-lo de maneira passional, ele se aproxima mais da linguagem jornalística.

Para chegar a seu objetivo, que é abordar as manifestações de 1968 com maior amplitude visionária, o autor vai utilizar técnicas que resultam nesse efeito. São os chamados instrumentos de angulação. (LIMA, 1993) Para alcançar esse olhar multifocal e menos comprometido, ele vai favorecer a pesquisa em detrimento de suas experiências e ponto de vista único. Em termos de recursos da linguagem, ele evita a primeira pessoa, com intuito de minimizar sua subjetividade, e privilegia as fontes e o acervo histórico, com a finalidade de aniquilar qualquer dúvida quanto à veracidade de seus relatos. Quanto a sua posição como narrador, ele assume a função do jornalista historiador que media o contato do leitor com o fato.

Nem mesmo em uma das poucas ocasiões em que faz alusão a si, o autor utiliza a primeira pessoa. Pelo contrário, refere-se a ele próprio como se estivesse falando de outro alguém. Conforme ocorre nesta cena:

Enquanto se desenrolava a reunião, Ziraldo fora chamado a uma outra sala por alguns oficiais da PM que serviam no Palácio. A pretexto de mostrar um museu que estavam organizando, um capitão e um tenente desabafaram com o humorista contra o que chamavam de "mal-estar geral dentro da PM", provocado principalmente pela perda do comando, transferido para um oficial do Exército. A conversa demorou até as 20 horas, quando Ziraldo saiu e, excitado, foi direto para o telefone, chamando dois amigos: o autor deste livro e Hélio Pellegrino.

— Precisamos ganhar esses caras — dizia o otimista Ziraldo.— Eles têm tantas queixas do Exército quanto nós.

"Super-romântico", como reconhece agora, Ziraldo estava lendo toda a literatura revolucionária da época, sobretudo Debray e Guevara, e acreditava no potencial das "milícias".

— Temos que conversar com eles, eles são as nossas milícias.

Os dois telefonemas — como se saberia seis meses depois — foram integralmente gravados, e essas gravações dariam um grande aborrecimento aos personagens envolvidos, inclusive, claro, aos oficiais. As fitas foram apresentadas em sessões especiais em quartéis, para mostrar a técnica de arregimentação de um “perigoso teórico da Revolução”

— Ziraldo. (VENTURA, 1988, p.151)

Outro episódio que é exemplo das técnicas de angulação utilizada pelo autor é a “sexta-feira sangrenta”, na qual o povo, não só os estudantes, resolveu enfrentar o poder repressivo da polícia. Ao optar pelo emprego da transcrição de uma matéria do *Correio da Manhã*, que serviu como fonte histórica, Zuenir evidencia sua intenção em dar credibilidade ao seu relato, reconstruindo o acontecimento da forma mais verídica possível. Veja abaixo:

“O povo tomou partido”, escreveu José Carlos Oliveira, enquanto assistia aos acontecimentos de um lugar privilegiado, o 3º andar do JB, então na Avenida Rio Branco. "Baderna por baderna, violência por violência, a dos garotos é mais simpática", observou o cronista.

O relato dos jornais no dia seguinte tinha a dramaticidade de uma cobertura de guerra. *O Correio da Manhã* cronometrou a batalha em todas as suas frentes. Alguns trechos do relato dão a idéia do clima:

13h 15min — Soldados da PM, armados de fuzil, não hesitam: dispersam a tiros os manifestantes nas proximidades do edifício Avenida Central. Populares e estudantes correm em várias direções. E uma jovem, baleada, permanece estendida na calçada em frente à Ótica Lux. Nas ruas laterais

começa o pânico. Agentes do DOPS atiram mais de 20 bombas de gás lacrimogêneo em populares. Dentro de uma lanchonete, duas senhoras grávidas desmaiam, após serem destratadas por dois agentes que pareciam estar sob efeito de estimulantes. Uma menina de dez anos perde-se da mãe, chora e recebe uma bofetada, de um agente.

13h30min — Na Avenida Rio Branco, os estudantes começam a erguer barricadas: a primeira, apenas com pedras; a segunda, com material de construção de obras próximas. Vai começar a batalha campal. Entre estudantes e populares, estão reunidos neste ponto cerca de 2 mil pessoas, que resistirão à carga policial durante quase duas horas.

A cavalaria da PM vem da Cinelândia pela Rio Branco; dois batalhões de choque vão com ela encontrar-se na confluência de Assembléia e Rio Branco. Os policiais continuam sob o ataque dos populares postados à janela. Agora caem também vasos de flores e tampas de latrina. A polícia consegue passar a primeira barricada e abre fogo contra a segunda — tiros de fuzil e de pistola 45. Agentes do DOPS juntam-se à repressão. Enfurecidos com a adesão popular aos estudantes, os policiais passam a atirar também para cima, em direção aos edifícios.

14h30min — Já sem comando, a polícia passa aos ataques suicidas contra populares e estudantes. Em grupos de cinco, investem e entram em luta. Alguns manifestantes são presos. O jovem Jorge Afonso Alves tem a perna quebrada a chutes e cacetadas. Outro, de 17 anos, também com a perna quebrada, é socorrido no banco Andrade Arnaud. Um detetive de cor preta, gordo, camisa azul, atira uma bomba sobre as pessoas que estão na entrada do edifício. Aproveita a confusão, saca a pistola 45 e atira contra a multidão. Um senhor de 40 anos aproximadamente tomba com uma bala nas costas e outra na perna. Enquanto isso, a Biblioteca Nacional é invadida por policiais que atiram bombas sobre rapazes e moças. Seu diretor, Adonias Filho, sai à rua para protestar e é destratado por um elemento do DOPS. (VENTURA, 1988, p.134 e 135)

1968 é um livro que apresenta grande profundidade narrativa. Os temas são destrinchados pelo autor, que se preocupa em recontar a cena sob olhares distintos. O estilo do texto, no entanto, não apresenta a mesma variação que o tema. Quando o escritor opta pela utilização de recursos estilísticos característicos do texto jornalístico em maior grau, varia pouco quanto às múltiplas possibilidades que a linguagem literária poderia lhe oferecer.

Comparado aos demais livros-reportagem de Zuenir Ventura, obras que também apresentam densidade de conteúdo, esta primeira experiência apresenta menor equilíbrio

entre a profundidade de tratamento do tema, que é grande, e o instrumental de expressão literário, pouco utilizado. Enquanto as demais narrativas são mais ágeis, essa é mais arrastada em função da opção pelo discurso jornalístico. Esse resultado comprova a premissa de Lima de que quanto mais balanceada for a combinação das técnicas de tratamento da linguagem do texto, melhor será o seu resultado final.

Não é que o autor não utilize técnicas estilísticas literárias. Ele o faz, mas em menor escala. O mais comum, no entanto, era que ao construir a cena, Zuenir recorresse à narrativa histórica. Para isso, ele contextualizou o fato, o que foi viabilizado graças a uma apurada pesquisa dos costumes da época. É importante apontar que o autor não cria somente uma nova versão do fato, ele o reconstitui historicamente, mas de um modo dotado de opinião. Como em uma resenha.

Na verdade, a geração de 68 teve com a linguagem escrita uma cumplicidade que a televisão não permitiria depois. O boom editorial do ano indica um tipo de demanda que passava por algumas inevitáveis futilidades, mas se detinha de maneira especial em livros de densas idéias e em refinadas obras de ficção. Nas listas de *best sellers*, convivem nomes como Marx, Mao, Guevara. Debray, Lukács, Gramsci, James Joyce, Herman Hesse, Norman Mailer, claro Marcuse.

A Civilização Brasileira, investindo na qualidade, era capaz de audácias como o lançamento de *O capital* — em edição integral e pela primeira vez em língua portuguesa — e de Ulysses, de James Joyce, numa portentosa tradução de Antônio Houaiss. A editora não temia, além disso, alternar um pacote de quatro Norman Mailer com a memorável trilogia sobre Trotsky, de Isaac Deutscher. Até o imbatível general das tropas do Vietnã do Norte, Vo Nguyen Giap, obtinha surpreendentes vitórias no território dos mais vendidos aqui. Seu livro *O Vietnã segundo Giap* esgotou duas edições em dez dias.

Lia-se como hoje se vê televisão. Uma das manias do ano era a “leitura dinâmica”, um revolucionário método que, dizia a propaganda, ensinava a decuplicar a velocidade da leitura. “Leia 2 mil palavras por minuto”, prometia o anúncio, citando leitores como Juscelino Kubitschek e Abreu Sodré, dois alunos brilhantes, mais ou menos como fora, nos Estados Unidos, John Kennedy.

Em outubro, Realidade publicava uma reportagem com o título “Os *best sellers* de Deus”, sobre lançamentos tratando das novas posições da Igreja, um dos *hits* da época.

Quando se constata que, ao lado desses, os livros sobre sexo representavam um terço dos lançamentos, pode-se ter uma idéia da pluralidade do consumo.

Os pensadores de esquerda tinham a preferência do “público jovem universitário. Havia um interesse especial por aquelas obras que, de uma maneira ou de outra, traziam uma contribuição prática à pedagogia revolucionária. *Revolução na revolução*, de Régis Debray, *Os pensamentos*, de Mao, o *Diário*, de Guevara, funcionavam como manuais ou cartilhas. Era comum perguntar-se não por quê?, mas “para quê? você está lendo esse livro?” (VENTURA, 1988, p. 54 e 55)

Entretanto, ele não se restringe a esse tipo de narrativa. Apesar de utilizá-las em menor escala, ele também se apossa de técnicas mais maleáveis de construção da cena. Um exemplo desse instrumento literário, cuja utilização é defendida por Wolfe e Lima (1993) para fins atrativos ao texto, está no primeiro capítulo do livro em que o autor narra a badalada festa de réveillon que aconteceu na casa de Heloísa Buarque de Hollanda.

Como o Brasil de então, o réveillon de Helô tinha tudo para dar certo, a começar pela dona da casa. A professora Heloísa Buarque de Hollanda, bonita, culta e de esquerda, era mito e ícone da intelectualidade carioca dos anos 60. Com esses tempos a “Bela Mestra” iria fazer a matéria-prima de sua tese de doutorado uma década depois. Misturando duas viagens — a sua e a da História —, o seu trabalho ensinaria ao meio acadêmico que saber e competência não precisam ser chatos. A organização da festa, entregue a uma comissão, ou a um “coletivo”, como era de bom-tom dizer, parecia perfeita. Na verdade não foi: havia mais motivação do que competência, como, aliás, em tudo o que se organizava então. É bem verdade que os convites eram à prova de falsificação. Um dos organizadores, o editor Sérgio Lacerda, na época o principal diretor da Datamec, uma empresa de processamento de dados, informatizou os ingressos, personalizando-os. Mas nem isso adiantou. Lá pelas tantas, Luís Buarque, diante da iminente invasão, baixou uma ordem para o porteiro: “Se não estiver nu, deixa entrar.”

A anfitriã e um elenco de outras estrelas da época, Maria Clara, Marília, Maria Lúcia, Glória, Dílmen tomaram as providências indispensáveis. O som foi alugado na Josias. Para entrar, além do convite personalizado, ficou decidido que cada casal deveria levar uma garrafa de *scotch*, ou uma quantia correspondente a ser usada na preparação da comida e no conserto de eventuais estragos patrimoniais.

Alguém, no início da noite, porém, teve a intuição de que um dos dois — a festa, não ainda o país — corria um certo risco.

O jovem advogado Rui Solberg, que ajudara na organização, chegou cedo, com sua mulher Glória Mariani, e pediu dois uísques. Era só "para começar", uma espécie de entrada a uma noite que se anunciava longa e promissora. Quando atenderam ao pedido, ocupando-lhe as mãos com duas garrafas de uísque escocês, ele levou um susto. Pensou: "Isto não vai dar certo." Veterano de festas, Rui não se lembrava de jamais, em qualquer delas, ter sido presenteado com duas garrafas ao pedir duas doses.

Apesar do exagero da oferta, Rui não devolveu as garrafas, graças ao que tem hoje apenas lembranças vagas do que fez naquela noite — ou, mais precisamente, do que lhe fizeram. Recordar-se confusamente, por exemplo, de que foi "sequestrado" para um canto deserto da casa por uma das jovens mais atraentes da festa e daqueles tempos. Sem esforço, quase contra a vontade — se a expressão no caso não fosse uma impropriedade —, Rui fora premiado com um dos tesouros da noite, mas não só ele. Muitas das reminiscências da festa registram o mesmo episódio repetindo-se com outras bem-aventuradas vítimas. (VENTURA, 1988, p.21 e 22)

Outra técnica apontada por Wolfe que resulta em qualidade e velocidade da narrativa é o emprego do diálogo completo, pouco empregado em 1968. O autor a aplicou, no entanto, quando quis caracterizar uma das filhas de Simões, homem que cedeu sua fazenda para que lá fosse realizado o XXX Congresso da UNE. Neste episódio, a moça conta como foi presenciar seu pai sendo torturado aos três anos de idade.

— *Isso a marcou muito?*

— Marcou.

— *Você se lembra dessa cena de vez em quando?*

— Lembro.

— *Você tem pesadelos com isso?*

— Tive muitos, eu fiquei doente.

— *Você fez análise?*

— Fiz tudo.

— *Quanto tempo?*

— Dos seis aos 12 anos.

— *Sua cabeça agora tá boa?*

— Tá ótima.

— *Você tem alguma preferência política?*

— Tenho, pelo PT.

— *Você leu sobre o congresso da UNE?*

— Li tudo. Eu fiz um trabalho de formatura na Faculdade sobre o tema. Li no O Estado de S. Paulo. na Folha de S. Paulo, na Veja. Eu queria mostrar o que ninguém sabia.

— *Você teria vindo ao congresso?*

— Ah, teria.

— *Mesmo com risco?*

— Se de pequena eu passei tanto risco, grande eu não ia ter problema. (VENTURA, 1988, p.244)

Muitas das cenas abordadas no livro foram reconstituídas através dos relatos de personagens que as vivenciaram. Talvez por isso, ao transcrevê-las, o autor tenha feito uso maior de técnicas que marcam o discurso jornalístico, como a fala entre aspas.

Quando se recorda o escândalo que já no início dos anos 80 o próprio Gabeira provocou, tentando atualizar a moral comunista — "aquela bicha da tanga lilás", como a ele se referiam algumas das melhores cabeças esquerdistas —, pode-se ter uma vaga idéia do que passaram os precursores.

"Você não pode imaginar o que sofria uma pessoa como eu que era comunista, homossexual e transava droga", lembra-se Luís Carlos Lacerda. Com 22 anos em 68, Bigode era de fato um intrépido vanguardista. Filho de pai comunista e militante do PC desde a adolescência, ele tivera aos 16 anos um caso de amor com o escritor Lúcio Cardoso sobre quem fez o seu documentário de estréia, *O enfeitado*, em 68, ano, aliás, em que morreu o romancista. (VENTURA, 1988, p.39)

O diálogo direto também aparece, no entanto, em menor proporção. O autor vai restringir o seu uso a situações mais peculiares e importantes, nas quais o seu relato não substitui com qualidade e eficiência a voz dos personagens. Na maioria das vezes, será utilizado após prévia contextualização da cena pelo narrador. Como na ocasião em que reporta a visita do psicanalista Hélio Pellegrino, do padre João Batista e dos líderes estudantis Franklin Martins e Marcos Medeiros ao então presidente da República, Costa e Silva.

Pellegrino havia começado a reunião informando que a Comissão estava ali para uma conversa sobre os problemas do movimento estudantil, o primeiro era a questão da libertação dos presos.

— Ao que me consta — cortou Costa e Silva — são apenas quatro ou cinco.

— São nove — precisou Franklin.

— Os quatro a que você se refere — retrucou o presidente — estão *sub judice* e, neste caso, não posso interferir no Tribunal. (VENTURA, 1988, p.175)

Ou então em momentos cômicos ou inusitados.

Com uma militância política que vinha de seus tempos do Colégio de Aplicação, Calmon participava de assembléias e

passeatas, mas em 68 estava meio desiludido: "Eu tinha perdido a fé na política." Por isso, quando Glauber o chamou para ir para a Bahia trabalhar no Dragão da maldade contra o santo guerreiro, ele aceitou logo. "Fizemos uma viagem linda. Eu e o Rogério Duarte fumando e o Glauber lendo Os sertões."

Ao chegarem a Salvador, encontraram a notícia de que Vladimir Palmeira estava preso. "Glauber ficou enfurecido e foi à casa de Jorge Amado", conta Calmon, que foi com ele.

Entre outras, Glauber tinha essa qualidade: achava sempre que devia fazer alguma coisa por alguém. A sua onipotência o levava a agir — fosse para arranjar um emprego para um amigo em dificuldade, fosse para tentar soltar alguém, ou para protestar na rua contra a ditadura. Jorge Amado, velho militante comunista, nada podia fazer. "Eu já passei por tudo isso", disse, "agora é a vez de vocês." Glauber partiu então com seus companheiros para Milagres. "Um dia eu estava sozinho na beira da estrada, fumando", recorda Calmon. "Ele chegou e pediu: 'deixa eu experimentar essa porra'. E sumiu." Calmon ficou imaginando o que seria a cabeça já naturalmente delirante de um gênio como Glauber em contato com a maconha. Que visões! que idéias! que planos! Seria certamente uma viagem inesquecível. De repente, Glauber apareceu.

Calmon deu um pulo:

— E aí, Glauber?

Sublinhando cada palavra como se elas o tivessem conduzido ao nirvana, o genial criador de Deus e o diabo na terra do sol respondeu:

— Bati uma punheta!!

A tão esperada viagem do mais revolucionário cineasta brasileiro não o levou além do alcance da mão. (VENTURA, 1988, p.43)

Conforme já foi dito, não é que 1968 não apresente a sofisticação do instrumental de expressão apontado por Lima e por Wolfe, como técnicas para se tornar um texto mais interessante e atraente. Zuenir os utiliza, mas assim o faz intencionalmente e em menor escala quando comparado a *Cidade partida* e *Chico Mendes: crime e castigo*.

4. O repórter antropólogo e a *Cidade partida*

Durante dez meses, por praticamente 40 fins de semana seguidos, Zuenir Ventura frequentou a favela de Vigário Geral onde a violência era um dos principais se não o mais importante protagonista. O repórter esteve no local logo após a triste chacina que em agosto de 1993 tirou a vida de 21 inocentes. No livro *Cidade partida*, que foi lançado exatamente um ano após a ocasião fatídica, na noite do dia 28 para o dia 29 de agosto de 1994, o autor narra a experiência que vivenciou na comunidade, reporta seu primeiro contato com as pessoas, muitas vezes deixa claro o seu estranhamento com aquela realidade, em que a violência, armas e drogas são elementos corriqueiros e ainda descreve o passo-a-passo de como surgiu a mobilização da sociedade civil a favor da paz que resultou no movimento Viva Rio.

O autor acompanhou a atividade de dois grupos de cidadãos, de um lado, o Viva Rio, espécie de porta-voz da cidade “visível” e, de outro, representantes organizados da comunidade de Vigário Geral, um pequeno pedaço da “outra” cidade. Ele reconta como esses movimentos se convergiram numa iniciativa para restaurar novamente a paz na cidade e na comunidade. Como ele próprio disse, mesmo que tenha sido mais um esforço do que resultado propriamente dito, o exemplo aponta para um novo caminho, um que não busca apartar, mas aproximar as “duas” cidades. Com as experiências relatadas no livro, ele é enfático ao expor sua opinião de que “nenhuma operação de força fará sentido se a expulsão da minoria delinquente não se fizer acompanhar de uma ação de cidadania que incorpore socialmente a massa de excluídos”. Para ele, a solução está em distribuir justiça social para muitos e repressão para poucos. “O perigo é continuar destinando a uns o que é devido a outros”, diz. (VENTURA, 1996, p.14).

Ao abordar a violência neste livro-reportagem, Zuenir denuncia o *apartheid* social que acomete a cidade, dado a sua ruptura e divisão no plano social. Ele parte de um fato, a chacina de Vigário Geral e aborda questões mais amplas como a violência e a iniciativa da sociedade civil em combatê-la. Por mais que esse fato já tivesse sido reportado pela imprensa periódica, o autor realiza uma abordagem mais profunda do tema, destacando-o.

O livro pode ser compreendido como um romance de não-ficção ou como uma grande reportagem graças à maneira como o autor narra a história, que é contada através

dos olhos do seu personagem, um jornalista que arregaça as mangas e vai vivenciar o cotidiano da favela. Neste caso, a experiência foi fundamental para o processo criativo do material. Como um antropólogo, o repórter frequenta por um período e recolhe o material para sua pesquisa, o livro-reportagem. Ao se deparar com uma realidade distinta da sua, há um estranhamento. Esse que talvez não tenha sido minimizado, visto que, a violência, tão cotidiana ao morador carioca, o impede de congelar os sentimentos e encarar o fato de maneira objetiva. No entanto, mesmo convivendo com esse mundo de sentimentos, o repórter convive com essa realidade, analisa e procura olhá-la sob um viés diferente, um que é oposto ao seu. Como ocorre na situação em que o autor entrevista a tia de um menino que havia morrido aos dezesseis anos, vítima de violência.

Começa a contar casos da família e se detém na história dramática do sobrinho, que ela relata compungida. Ele se chama André. É o mesmo da foto.

Durante o assalto foi assassinado com um tiro. Era um garoto “fantástico”, “lindo”, e até hoje toda a família sofre com a perda, Cristina faz questão de me levar à sala, mostra a foto que eu já tinha visto e em seguida me faz ir até um quarto contíguo, onde está uma placa em mármore com o nome e a data de nascimento e morte do garoto. Tinha dezesseis anos.

Faço uma pergunta aparentemente ociosa, mais por solidariedade do que para informar:

— Que eu coisa, hein, foi assaltado?

— Não, ele estava assaltando – Cristina diz naturalmente.

A gafe quase me faz rir, pelo inesperado.

— Ele pegou o caminho errado – completa.

Aquilo, para ela, não passava de uma casualidade — era como se alguém, em vez de entrar numa rua, pegasse outra por engano. Nenhuma censura moral, nenhum julgamento na fala dessa jovem. A culpa, se houvesse, devia ser atribuída à “violência do mundo de hoje”, como disse. (VENTURA, 1996, p.111)

Quando decidiu iniciar o processo de apuração para o livro, o autor já era um experiente repórter especial do Jornal do Brasil, com mais de 35 anos de carreira. Ele conta que não chegou ao local pautado, mas que foi a realidade que o pautou. A experiência com a vida na favela tornou possível que ele visse como as contradições convivem naquele espaço. Segundo ele, numa terra em que as fronteiras são sempre tênues e imperceptíveis para quem as vê com os olhos do asfalto, a alegria e o pranto convivem, assim como a fé e o crime, tráfico e a vida honesta, a glória efêmera e a resistência muda, o medo, a crueldade

e o terror. Ele conta que em cada ambiente que frequentou, foi possível perceber essa contradição, seja nas ruas sujas e abandonadas, nas casas, nos bares e bailes. A violência estava presente nos relatos, nas lembranças e no coração dos entrevistados, era vista como algo banal.

Logo na sua primeira visita à comunidade, uns dos primeiros contatos que o autor teve foi com as crianças que frequentavam uma escolinha de arte na favela. No capítulo “Vigário *in Concert* Geral”, festival que levou um pouco de arte a população local, tendo sido uma tentativa de neutralizar as tristes recordações da chacina que ainda era muito forte em os moradores, Zuenir deixa claro que não tinha muito jogo de cintura com crianças e ficou até incomodado com a aparente carência afetiva dessas, que queriam abraçá-lo e beijá-lo. As crianças queriam que ele contasse uma história quando, sem jeito, propôs que o grupo participasse de uma brincadeira. Foi quando o mais desinibido, um menino negro que aparentava ter 10 anos, pegou um microfone de barro que ele mesmo tinha feito e simulou uma enquete para um telejornal imaginário:

“A senhora viu quem estuprou a menina?”, perguntou, demonstrando intimidade com o tema e com a palavra que pronunciou corretamente. Disse estuprou e não *estruprou* “E o senhor não viu?”. “Uma menina foi estuprada aqui e o senhor não viu?” Reclamei que o programa estava muito pesado, devia variar um pouco. “A TV mostra reportagens alegres também. Vamos arranjar outro assunto”, ordenei. O minirrepórter concordou e mudou de tema, dando início à nova série de entrevistas: “O senhor aqui assistiu à chacina?” Quando vi que era inútil tentar incluir um tema ameno naquele telejornal infantil, procurei fugir, mas o mulatinho exibido me pegou pela mão e foi me mostrar, colado na parede, um painel daquelas fotos que chocaram o país e correram o mundo: 21 caixões dispostos na rua, um ao lado do outro. “Essa aqui é minha mãe”, disse ele apontando o segundo caixão da esquerda para a direita. “Eu consegui fugir, completou”. (VENTURA, 1996,p. 57 e 58)

A ideia do livro começou a ganhar formas quando o autor foi chamado para uma reunião do Viva Rio, onde encontrou o antropólogo e cientista político Luís Eduardo Soares, a pessoa que o apresentou ao sociólogo Caio Ferraz, que viria a ser o seu interlocutor na favela. Quando acabou a reunião, Luís Eduardo Soares contou a ele que havia dado uma palestra da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), onde foi

interpelado por dois jovens bem articulados de Vigário Geral. Um deles era Caio, o intelectual orgânico, como se auto-intitulou, citando o conceito do intelectual marxista italiano Antonio Gramsci. O jovem sociólogo morou na comunidade até 1992 e ostentava o único canudo universitário da região. Segundo Zuenir, Caio era um baixinho, fraco e abusado, que falava pelos cotovelos e que, na época, com seus 1,59 m e 47 Kg, assumia forma de gigante ao defender seus ideais. Foi pelas mãos desse combatente tagarela e infatigável que o autor passou a frequentar a comunidade de Vigário Geral.

Cidade partida é dividido em duas partes, a primeira “A Idade da Inocência”, de 35 páginas, é produto da pesquisa que o autor fez do Rio de Janeiro dos anos 50, que já mostrava como o ovo da serpente já estava a crescer naquela época. Nesta parte, “uma espécie de introdução ao tema” (VENTURA, 1994, p.11) ele aborda a violência na cidade e a vida nas favelas cariocas. Se no início do século XX o número era irrisório, no final, esse total já passava de 500. Ele também conta a história de alguns personagens como os bandidos Cara de Cavalo e Mineirinho e os detetives Le Cocq e Perpétuo. Enquanto esses demonstravam o amadorismo da época, outros, como o general Amauri Kruehl, o criador do Esquadrão da Morte, inauguraram uma mentalidade que seria utilizada por uma polícia corrupta de extermínio contra os cidadãos, como aconteceu na Chacina de Vigário Geral.

Tendo como base os jornais da época, o autor reconstituiu alguns cenários da cidade e cenas como as que envolviam os bandidos e os policiais acima citados. A narrativa desta primeira parte do livro, de fato, é mais condensada e sem grandes variações de técnicas literárias, quando comparada ao resto da obra, até mesmo pelos tipos de fontes que foram frequentemente utilizadas para compô-la: a histórica e a jornalística. Abaixo está um exemplo, que caracteriza esse primeiro tipo, no qual o autor retrata a cidade.

O Rio estava longe de ser uma cidade realmente perigosa. Tinha suas zonas de risco, mas poucas e delimitadas. As fronteiras eram conhecidas. A praça Mauá, por exemplo, onde aportavam os navios internacionais, território do poderoso contrabandista Zeca, era um perigo nas noites em que desembarcavam os marinheiros americanos. A zona do Mangue, residência do baixo meretrício, também não era um lugar recomendável. Para a Lapa, no velho Centro da cidade, acorriam boêmios, sambistas e malandros. A Central do Brasil já era mais barra pesada por ser ponto de venda de maconha para os marginais.

Copacabana, berço da Bossa Nova, continuava porém um bairro tranquilo, a exemplo de toda a Zona Sul. Ipanema já começava a dividir o estrelato com sua vizinha, mas ainda era semi-bucólica. Aquele que viria a ser o seu mais famoso morador, Tom Jobim, podia fazer tranquilas serenatas. (VENTURA, 1996, p. 30 e 31)

Neste trecho, ele reconta, através de relatos jornalísticos, os feitos do general Kruel.

A maior contribuição à história da criminalidade carioca, porém, foi dada sem dúvida por seu chefe, o general Amauri Kruel. “Sua gestão”, dizia o Jornal do Brasil, “é uma sucessão de escândalos administrativos, caixinhas de suborno e amizades suspeitas, das quais a mais ostensiva é a união do próprio general Amauri Kruel com o contrabandista Zica, dono de um bar na Praça Mauá e que já deu um Cadillac de presente ao chefe. (VENTURA, 1996, p. 52).

Ao reportar algumas histórias, o autor marca bem a fala da fonte, como acontece com os depoimentos emitidos pelos artistas plásticos Helio Oiticica e Lygia Pape. Assim como acontece em *1968: o ano que não terminou*, o autor constrói a cena segundo os relatos e recordações dos personagens que a vivenciaram. Dessa forma, ao narrar o episódio, ele insere no discurso a citação de personagens. Essa ferramenta de reprodução do discurso entre aspas, no entanto, ainda se aproxima mais do texto jornalístico do que do literário, ao contrário do que ocorre com o uso do diálogo completo proposto por Wolfe, técnica que o autor passa a utilizar com frequência na segunda parte do livro. Vejamos abaixo o emprego do modelo de discurso em questão:

Amigo de Cara de Cavalo, Hélio Oiticica foi por uns tempos rival de Mineirinho, disputando com ele o amor da mesma mulher. Contrariando o seu homossexualismo assumido, o artista chegou a se apaixonar por Maria Helena, última mulher do bandido, “a maior de todas as mulatas da Mangueira”, segundo a artista plástica Lygia Pape.

No seu automóvel, conhecido como “carro do embalo maluco”, Lygia levava o amigo para visitarem outro bandido, Waldir Orelinha, motorista de Mineirinho e remanescente da quadrilha.

Quando muito tempo depois, em 1978, Hélio Oiticica voltou dos Estados Unidos, os dois, ele e Lygia, foram almoçar com Maria Helena, na Ilha do Governador. A bela viúva, só e ameaçada depois da morte de Mineirinho, ganhara um protetor e virar de lado: agora estava casada com um policial. “Me lembro que estava na feijoada todo o Esquadrão dos Homens de Ouro”, conta Lygia, “Eu e o Hélio ficamos meio

de lado, éramos da ala mais intelectual, da ala da Maria Helena. Agora ela recebia a polícia, havia recuperado o status”.

Maria Helena tinha duas irmãs, Rose e Tineca, e esta era, segundo Lygia, “a musa do Parangolé”. As três, “cada qual mais bonita que a outra”, faziam grande sucesso no Zicartola, o bar de dona Zica e do compositor Cartola que atraía a freguesia intelectual da Zona Sul. Moravam no Mangue com o pai, Oto, vendedor de cocaína. Oto teve o fim com que sonhara. Quando estava morrendo, fez seu último pedido, cocaína. Lygia não esquece a cena. “Como não tinha mais força para aspirar, as filhas colocaram o pó numa bomba de Flit e aspergiram sobre o seu nariz”. (VENTURA, 1996, p.39)

No entanto, ainda no início do livro, o autor insere, na narrativa, técnicas de descrição, de exposição e de diálogo que o tornam mais dinâmico, o distanciando da reportagem comum. Como acontece com o episódio que envolveu a família da escritora e dramaturga Maria Clara Machado. Aos domingos à noite, Aníbal Machado, pai da escritora, mantinha as portas da casa abertas para receber visitantes como Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, Vinicius de Moraes e até dois futuros prêmio Nobel: o romancista francês Albert Camus e o poeta chileno Pablo Neruda.

A casa, além de fornecer batida, conferia prestígio. Não havia intelectual que lá não fosse. As domingueiras chegavam a reunir quarenta convidados, fora os penetras. Um deles, uma noite, se sentou ao lado de Aníbal e propôs:

—Isso aqui tá muito chato, não tem chope! Vamos para outro lugar?

O escritor, um homem cordial e bem-humorado, respondeu:

—Não posso, eu vou dormir com a dona da casa.

Uma noite, porém, a família Machado teve uma surpresa. Foi quando uns cinco crioulos simpáticos e bem-educados entraram no meio de outros visitantes. Ao vê-los, o autor de Morte da porta-estandarte disse para Maria Clara:

—Serve batida para o pessoal do Teatro Experimental do Negro, minha filha.

Como todo mundo, os atores do TEM frequentavam o salão da Visconde de Pirajá — onde ficava a casa do escritor. Mas não naquela noite de 1959. Os cinco visitantes estavam ali para roubar. De mansinho, sem que ninguém percebesse, eles saíram levando alguns objetos valiosos. (VENTURA, 1996, p. 31)

Em contrapartida da parte inicial, que foi escrita baseada em pesquisa, a segunda parte “O Tempo dos Bárbaros”, ao todo 209 páginas, resulta da experiência vivida pelo autor na favela. Classificado pelo próprio Zuenir como uma crônica *noir*, o relato foi escrito enquanto os acontecimentos ainda se sucediam. Segundo o autor, ele “constitui um conjunto de impressões de viagem a um mundo onde a república não chegou”. (p. 12)

Através de uma narrativa corrida, onde não há lugar para o tédio, o autor desmistifica com base em sua profunda apuração, premissa das grandes-reportagens, alguns episódios que ocorreram enquanto estava no processo criativo do livro. Com base no material coletado pelo jornalista, o leitor passa a ficar ciente das duas visões sobre alguns fatos que ocorreram na cidade, como o arrastão que atingiu alguns bairros como o Arpoador, o posto 8 de Ipanema e até Icaraí, em Niterói. Na ocasião, em Ipanema, um grupo de funkeiros, liderados pelo Boi, um rapaz que, ao comer dava jus ao apelido, promoveu brigas e assustou banhistas aos gritos de “É o bonde do mal de Vigário Geral”. No livro, Zuenir apontou como alguns meios de comunicação reportaram o fato:

O Jornal do Brasil escreveu em editorial: “A invasão das praias pelas galeras funk e a implosão da insegurança são o retrato sem retoque da decadência dos costumes no Brasil”. *O Globo* não ficou para trás “Os arrastões são quadros de um quadro patológico — a síndrome da debilitação acelerada do estado do Rio, social, econômica e política”. (...) Só a revista *Veja* teve a serenidade de classificar o episódio de “pseudo-arrastão funk”, dizendo que ele serviu para “gerar uma onda de pânico e ajudou a alimentar um debate histórico a respeito de uma possível ocupação das favelas pelo Exército”. (VENTURA, 1996, p. 97 e 98)

Como também contou a história vista com os olhos de quem vivenciou a cena:

O arquiteto Manoel Ribeiro passava pelo calçadão em frente ao Arpoador Inn quando, assustado, viu a correria. O primeiro impulso foi fugir para dentro do hotel, mas os funcionários já haviam colocado mesas atrás das portas de vidro. Ele escondeu então atrás de um pequeno coqueiro. (...) Atrás do coqueiro Manoel teve sua atenção dirigida para o mais ativo grupo de jovens desordeiros, que escandiam de forma cadenciada um estranho grito de guerra enquanto marchavam contra a galera inimiga: “É o bonde do mal de Vigário Geral”. Depois de algum tempo, ele percebeu que se tratava de brigas de turmas. “Aquilo me trouxe logo uma porção de recordações de juventude”, diria depois o antigo morador da Zona Norte que participou, nos anos 50, de

memoráveis conflitos colegiais. “ Isso sem falar nos quebra-quebras de bondes, por causa de aumentos, e de cinemas, por ocasião da chegada dos primeiros filmes de rock’n roll (VENTURA, 1996, p.96 e 97)

Graças a sua presença constante na favela e ao trabalho investigativo que exerceu, Zuenir teve acesso a informações que contribuíram para a abordagem profunda que realizou. Ele teve acesso a fontes, por exemplo, que os demais jornalistas não tiveram ou não se ocuparam de ouvir, seja por questões de interesse dos jornais ou pelo prazo de fechamento das matérias que impulsiona e limita a imprensa periódica.

Após o arrastão, a Polícia Militar aumentou o policiamento ostensivo nas ruas e relacionou a tranquilidade obtida nas semanas seguintes à iniciativa da instituição. No entanto, como mostra Zuenir, o chefe do tráfico em Vigário, Flávio Negão, ficou insatisfeito com o caos montado pelos rapazes que manchou a imagem da comunidade. Durante a apuração do livro, o repórter descobriu, ao ouvir a cunhada do chefão do tráfico local, Maria do Socorro, que a suposta pacificação era obra de seu cunhado que teria dado uma prensa nos meninos e teria repudiado o ato. O mesmo aconteceu em Parada de Lucas, onde o então gerente do tráfico, Robertinho, chegou a colocar os moleques em fila e quebrar a mão de alguns com a palmatória.

O repórter experiente também frequentou bailes funk. Acompanhado por amigos intelectuais e até mesmo pelo DJ Malboro, pode ver que o baile não é somente sinônimo de pancadaria. Apesar do forte apelo de violência presente nessas festas, o grupo que participava das brigas era uma pequena parcela. Em uma das idas do repórter ao baile, ele presenciou a “chegada”, momento em que se forma uma espécie de corredor vazio que separa dois lados que se atacam um ao outro. Ao narrar o episódio, Zuenir praticamente insere o leitor no ambiente, dado o rigor da descrição. Fica claro a importância da vivência do autor para narrar a cena.

No meio, correndo de uma ponta a outra, alguns gigantes de camisa vermelha agitam porretes e distribuem golpes à esquerda e à direita, tentando manter aberto aquele espaço no salão. São precisos mais alguns segundos para perceber que as paredes daquele corredor são formadas por pessoas de mãos dadas ou braços entrelaçados. Se o baile daquela noite tinha cerca de 2 mil pessoas, pelo menos quatrocentas estavam ali naquela linha de combate, duzentas de cada lado. Porque se trata de um

combate- ou mais propriamente de um embate. O jogo consiste em deferir golpes no outro lado, com os pés ou com as mãos, rápidos, de tal maneira que o combatente possa voltar logo ao seu campo. Se escorregar e cair no território inimigo, se não for arrastado a tempo, ele corre o risco de ser trucidado. Por isso, os golpes de mãos são ou mais ousados. Usando os pés, o combatente terá sempre a proteção dos companheiros: ele pode “voar” na linha inimiga seguro pelos braços. Já os golpes de mão exigem desprender-se dos aliados para fazer a perigosa incursão guerrilheira. (...) Nessas linhas de frente, encontram-se alguns dos tórax mais solidamente construídos da cidade do Rio de Janeiro. Quase sempre desnudos, em geral negros ou mulatos, todos banhados de suor, eles são a maioria. Mas há também adolescentes magros e uns quase garotos. (VENTURA, 1996, p.122 e 123)

Esse episódio aponta outra característica fundamental para o repórter: amplitude de ponto de vista. A cena provocou reações variadas em seus amigos. Enquanto alguns companheiros de viagem acharam um exemplo de barbárie, outros, um episódio necessário de ser visto. O autor, numa experiência de buscar todas as facetas do fato, mostrou o outro lado, característica do trabalho jornalístico em uma grande reportagem. Paralelo à descrição, ele mostra como esses mesmos rapazes que participaram desse supershow de violência entravam em outra disputa: a de quem vestia as melhores marcas. As peças de grifes que os rapazes ostentavam eram o símbolo de sua inserção na sociedade. Segundo o arquiteto Manoel Ribeiro, um parceiro do Viva Rio que acompanhava o autor na festa, o espetáculo no baile não passava de um ritual de desacato, de uma dramatização. Para ele, tanto quanto ser bom de briga, para esses jovens, ter roupas de *griffe* significa poder. O arquiteto também estava presente na praia de Ipanema quando ocorreu o arrastão. Aliás, motivo este que o estimulou a realizar um *workshop* intitulado “Galeras: Uma Manifestação Cultural? Uma Ameaça? Um problema da Cidade?” sobre movimento funk e violência, no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, que contou com a participação de intelectuais, grupos ligados ao movimento musical e da comunidade. Era o “funk no templo da alta cultura”. (p.151)

O momento mais esperado do livro talvez seja, sem dúvida, o capítulo 17, no qual está transcrita a entrevista que o jornalista fez com Flávio Negão, na época com 24 anos. Ele, o chefe do crime local, dono de um vasto currículo de namoradas e de um estreito

domínio gramatical, estava lá com o seu inseparável fuzil AR-15 de 4 mil dólares pendurado no ombro. Na entrevista, entre outras coisas, Negão falou abertamente sobre sua opção pela vida de bandido, sobre como invadiu com sua gangue a comunidade e tirou das mãos dos antigos traficantes o controle da região. Mas as revelações mais impactantes, com certeza, foram a de que o Comando Vermelho e as demais facções não eram exemplo de crime organizado, pelo menos não uma com comando centralizado, rígida hierarquia, cartel e acumulação de riqueza iguais à máfia e ao jogo do bicho, ao menos não no patamar dos revendedores.

Ao transcrever o diálogo completo, o autor consegue atrair a atenção do leitor. Com essa técnica, que segundo Wolfe produz velocidade ao texto, é possível conhecer tanto o entrevistado como o entrevistador que também é o narrador. Abaixo está um trecho da entrevista em que Negão esclarece o motivo que resultou na entrada do esquadrão da morte da Polícia em Vigário Geral na madrugada de 29 de agosto de 1993 e acarretou na morte de 21 inocentes que não possuem sequer relação com o tráfico. Na ocasião, o próprio secretário da Polícia Civil, Nilo Batista havia indicado o rumo certo das investigações. Segundo ele, a cultura de extermínio, os chamados Cavalos Corredores, estaria viva nos porões da polícia e saíra como uma fera à noite para matar. No entanto, a causa ainda era desconhecida

— A polícia disse na época que você era uma pessoas fundamental para esclarecer a chacina, porque no dia anterior, na praça Catolé do Rocha, você e seu grupo assassinaram os quatro PMs que teriam vindo mineirar. A chacina teria sido uma vingança.

— Não foi não. Isso aí foi parada deles mesmo. Eles herói fizeram. Foi parada de acerto de pó. Ia chegar mercadoria pra cá e eles tavam esperando.

— Essa mercadoria era pra você?

— Era pra cá. Mas sendo que tinha mais gente envolvida, mais policiais envolvidos. Sendo que uns vieram na frente dos outros. Eles sabiam o horário, sabiam tudo. Eles vieram na frente pra apanhar, à paisana.

Caio: — Pra dar bote nos outros?

— Não, pra dar um bote na mercadoria. Os quatro que tavam aí fora, tavam na frente dos outros. Uns dez tavam sabendo que vai chegar. Uns quatro sabiam que é no horário de nove horas, mas os outros tavam comendo bola, pensando que é onze horas. Os caras de nove horas saíram e ficaram esperando. Quando os outros chegaram, viram logo: “Vocês

vieram pegar o bagulho na nossa frente”. Foi onde berimbolou.

Caio: — Mas quem quebrou os quatro, foram vocês?

— Não, foi os policiais mesmo — os que descobriu que os quatro vieram pra dar o bote na mercadoria.

Caio: — Mas vocês estavam na praça, não?

— Não, esse dia a gente não tinha saído não.

Caio: — Você, não, mas tinha gente daqui, lá.

— Tinha, isso tinha. Caio: — Deve ter sido por isso que rolou o papo que...

—...que a gente tava envolvido. Tinha gente, mas ligado mesmo na morte não tava não.

— E a mercadoria, vocês conseguiram recuperar?

— A mercadoria veio (rindo muito), mas veio por outro caminho. Eles ficaram bolado. Eles tava esperando, tava esperando e nada. Eles ficaram naquele clima: “Cadê a mercadoria?”. “Já passou?” “Não chegou?”

— O que aconteceu afinal?

—Aconteceu que a gente mudou a rota. A gente fala no telefone pra eles ouvir: “Traz pela rua da praça, que é tranquilo. Mas aí já tem outro trajeto pra vir. (VENTURA, 1996, p.189 e 190)

Além das técnicas literárias já apontadas como a construção da cena e o diálogo completo, *Cidade Partida* apresenta outros recursos de estilo. A seguir, um exemplo da construção da descrição do cotidiano, em que se o autor descreve a cena e narra o seu próprio tempo psicológico diante de uma situação delicada.

O rádio continua berrando um Funk, e o mulato alto de serviço resolve acompanhar o ritmo batucando na sua metralhadora. Para isso, desafia um pouco o talabarte, desce a arma até a cintura e faz dela uma guitarra de brincadeira.

Acho um absurdo e temo por um acidente. Tenho vontade de chamar-lhe a atenção, principalmente por que de vez em quando, ao balançar o corpo, o cano daquela guitarra mortífera aponta por acaso para mim.

Já estou ali parado há quase duas horas e a chuva, a impaciência, o mau humor me exasperam a sensibilidade e provocam um impulso que toma a forma de desejo ou delírio. Me imagino chegando para o crioulo e dizendo: “Pára de bater nesta porra, cara, num tá vendo que ela pode disparar!”. E ele olhando para o colega e me encarando com espanto: “Num entendi, tio”. E eu repetindo e os dois explodindo numa gargalhada horrorosa de escárnio, enquanto o cano da metralhadora é encostada no meu ventre: “Nos culhões ou no joelho?”, pergunta o crioulo. “Nos dois, porra”, decide o outro. (VENTURA, 1996, p.180)

Já o ponto de vista da terceira pessoa e o fluxo de consciência não são muito utilizados pelo autor, que irá empregá-los com maior frequência e intensidade em *Chico Mendes: crime e castigo*, como veremos a seguir. É claro que, pelo fato de o narrador do livro estar em primeira pessoa, ora do singular, ora do plural, a todo momento ele expressa suas opiniões e impressões dos fatos e das pessoas. Como no exemplo abaixo em que se refere a Negão:

O chapéu de jóquei virado para o lado, a camisa de listas azuis largas, horizontais, uma bermuda azul e um par de pernas arcadas que acabam numa sandália havaiana seriam impróprios para identificá-lo como o poderoso chefe do local, a não ser pelo celular pendurado na cintura. Fisicamente, é um molecote do tipo que, num assalto, provoca como primeira reação a vontade de dizer: “Não enche o saco, garoto”. Havia ali outros com *physique du role* mais apropriado.

Mas a atitude é de quem, talvez mais por intuição do que por aprendizado, não desconhece a liturgia do poder. Mantém distância, dificulta o acesso e é o centro das atenções.” (VENTURA, 1996, p.78)

No entanto, neste livro, o narrador personagem, salvo em raras exceções, quase não assumiu a postura onisciente e onipresente a ponto de penetrar dentro do pensamento de outra pessoa, como se verá a seguir.

5. O repórter investigativo e o *Crime e castigo*

Em *Chico Mendes: crime e castigo*, Zuenir Ventura retorna ao Acre depois de 15 anos para concluir a mais premiada reportagem sobre o herói dos povos da floresta. Originado da série de reportagem intitulada *O Acre de Chico Mendes*, que o autor escreveu para o *Jornal do Brasil*, em 1989 e 1990 e pela qual ele recebeu os prêmios Esso de Jornalismo e Wladimir Herzog de Reportagem, o livro relata com talento investigativo e apuro literário a luta que um verdadeiro líder travou dentro de um ambiente bárbaro e injusto e que, apesar do fim trágico que teve sua vida, foi vitoriosa. O assassinato do sindicalista foi o ponto de partida de uma série de mudanças que ocorreriam no país no campo político e ambiental. Com uma narrativa que passa longe da frieza e da imparcialidade sugerida pelos manuais de redação jornalísticos, o autor insere no texto suas impressões, seus anseios, torcida e até se envolve emocionalmente com o caso, a ponto de adotar uma das testemunhas do crime, um menino de 13 anos chamado Genésio.

Quando convidado pelo então diretor de redação do *Jornal do Brasil*, Marcos Sá Corrêa, para ir ao Acre cobrir a repercussão do assassinato do líder sindicalista, em dezembro de 89, Zuenir se perguntou “por que eu?”, já que seus conhecimentos da Amazônia se resumiam à posição geográfica ocupada no mapa. Foi então que recebeu a seguinte justificativa: era preciso que o repórter que fosse cobrir o clima tenso que assolava o Acre após a morte do seringueiro tivesse um olhar menos engajado ou comprometido com a causa ambientalista, para que, assim, pudesse dar conta do que aconteceu. Marcos Sá explica no posfácio que ele era o melhor repórter disponível para cobrir o acontecimento que estava sendo reportado em versões conflitantes, com “muito adjetivo e pouca informação confiável” (p. 238). Zuenir “topou com meia dúzia de piadas, como é de seu estilo” e foi ao Acre entregar-se aos mosquitos — sua careca que o diga — carregando seu bloco de notas, gravador e máquina fotográfica. “E seu trabalho saiu muito mais sério que a encomenda, como também é de seu estilo”, contou o antigo diretor de redação do *JB*. (VENTURA, 2003, p. 238)

A simpatia com a causa e o interesse pelo rumo das investigações foram adquiridos logo nos primeiros dias. Na primeira vez que foi para Rio Branco, era para passar quatro ou cinco dias e acabou ficando um mês. Não houve como não se envolver com a causa que,

segundo ele, tinha como porta-voz um homem que tanto o Brasil custa a produzir: “um verdadeiro líder”. Dessa experiência, ele trouxe “um modelo de cobertura jornalística, que sem ter nenhuma linha de isenção, conseguia mostrar todos os lados de uma história que no fundo só tinha um lado só” (VENTURA, 2003, p.239), escreveu Marcos Sá Corrêa. Segundo Zuenir, o prêmio mais importante que recebeu pelas reportagens foi ter conhecido a “riqueza de uma terra e o caráter de uma brava gente que Chico Mendes chamava cheio de orgulho de Povos da Floresta” (VENTURA, 2003, p.12)

Além de realizar uma cobertura póstuma do assassinato do líder seringueiro e acompanhar o julgamento dos acusados, Zuenir relata o processo de apuração da reportagem, o que por muitas vezes é muito mais atraente do que o próprio fato. Em alguns momentos, fica difícil de discernir se é mais interessante a história de Chico Mendes ou a maneira como ele a conta. O autor propõe uma narrativa metalinguística cujo tema é o próprio fazer jornalístico que, neste caso, é pautado na história de Chico Mendes que se confunde com a do Acre. O narrador é o jornalista que, voraz por informações que possam esclarecer as controvérsias do assassinato, informa, reage, indaga e, principalmente, opina, envolto em um discurso mediado e caracterizado pela atividade jornalística. Uma cena que exemplifica bem a postura investigativa do autor é quando ele entrevista Darly Alves da Silva na prisão onde ele estava com dois de seus filhos, Darci e Oloci Alves, que cumpriam sentença a que haviam sido condenados em outro processo.

— O senhor acha que será absolvido?

— Olha, eu espero primeiro a justiça de Deus. Acho que os homens da lei, se tiverem entendimento e *for* pegar pela verdade e sentir que a mentira foi demais, que tem que saber que a mentira foi demais. (...)

— A situação do Darci é mais complicada porque ele confessou, não?

— Depois que eu me entreguei, porque eu me entreguei de instantânea vontade, cheguei aqui e fiquei uns trinta dias sem ter contato com o Darci. Na hora que eu cheguei na grade, eu só falei, ô Darci, por que você fez aquela desgraceira? Ele baixou a cabeça e não respondeu nada. Aí, depois vejo no jornal ele dizendo que não tinha matado. *Foi* as duas *surpresa* que eu tive: uma dizer que ele tinha e a outra dizer que ele não tinha. Quer dizer que eu fiquei no meio. Agora, também eu não acreditei que é ele nem é ele. Aí eu fiquei sabendo que ele estaria em Brasília no dia da morte de Chico Mendes. E foi comprovado porque quem falou é gente de bem, tem umas três ou quatro testemunhas.

— Ele reconstituiu o crime com todos os detalhes. Pois é, aí que o senhor vê, pois é, aí agora, eu mesmo não posso falar nada...

— Cá pra nós...

— Isso aí que o senhor tá me dizendo, por exemplo, não entendo.

— Veio gente de São Paulo, técnicos para fazer a reconstituição. Para ver se o Darci conhecia mesmo o terreno, eles insistiam, e ele conhecia: “Foi daqui, atirei daqui...”.

— Isso aí dele conhecer o terreno não quer dizer nada, não, porque ele morou em Xapuri, estudou em Xapuri...

— O terreno que eu digo é o local do crime.

Isso aí eu não entendo, não sei, porque eu não vi o processo dele, o depoimento dele eu não vi, só vi falando pelo jornal.

— Eu também não vi o depoimento, mas li a reconstituição. (VENTURA, 2003, p.150 e 151)

Ao narrar o caminho que percorreu até chegar à obra final, além de descrever o *making of* da reportagem, o repórter transpõe as suas vivências. Graças a esse estar na história, expresso metalinguisticamente, é possível perceber o lado humano do jornalista Zuenir, se é que tem como separar um do outro. Através de relatos envolventes, o autor expressa sua subjetividade e não poupa o leitor de sua visão crítica sobre os personagens citados, seja o mocinho ou o bandido. Ele não escondeu sua indignação e insatisfação pelo fato de pessoas envolvidas no assassinato não terem sido presas. Nem tampouco ocultou a admiração pelos poucos profissionais competentes que trabalharam arduamente para colocar os acusados atrás das grades. Mais do que nos outros livros, ele não teve a menor preocupação em se manter distante do pedestal da imparcialidade do jornalista, pelo contrário, exteriorizou sua emoção e crítica. No trecho abaixo, o autor relata suas impressões e juízos do fazendeiro Darly.

Darly começou admitindo ser um “bode respiratório”, mas nas três horas em que falou, numa rotação que às vezes tornava quase incompreensível o que dizia, fugiu de todas as armadilhas para comprometer alguém. Era uma lição decorada que provavelmente será repetida no julgamento. Disse que nunca teve nada contra Chico Mendes, apresentou os “meninos”, seus filhos, como santos, declarou o tempo todo que será absolvido “por falta de provas” e, de repente, chegou a anunciar com a mão no peito uma “forte dor no coração” — um ator, canastrão, mas ator. Não por acaso os advogados de acusação esperam que Darly dê um show

quando estiver sendo julgado. No Paraná, conta-se, ele tinha mania de assistir a julgamentos. Conhece todos os macetes.

Ele era um objeto mais para se observar do que para se ouvir. E a observação não conseguia ser isenta. Aquele cheiro de corpo mal lavado, aquele mau hálito produzido pela úlcera ou dentadura mal instalada, ou pelas duas, provocava uma repulsa que deixava de ser um sentimento para ser uma sensação física. Era insuportável aquele ruído de lábios que, presos por uma gosma branca, se descolam com dificuldade a cada movimento da boca.

Ele estava ali vivo, e Chico, que deveria ter todos os deuses a seu favor, não recebeu a menor ajuda. Decididamente, a justiça divina era falha, a julgar por aquela sala. A esperança era a justiça do dr. Longuini, que só ali já tinha mandado dois criminosos para a cadeia: Darci e Oloci. (VENTURA, 2003, p.141 e 142)

O apego à testemunha chave do crime, o menino Genésio, foi tão grande, que não houve como o autor não transgredir uma lei básica do jornalismo, a de que, ao reportar os acontecimentos, não se deve interferir neles, conforme confidenciou em *Minhas Histórias dos Outros* (VENTURA, 2005, p. 250). Para proteger o menino de uma possível queima de arquivo, Zuenir o manteve sob sua tutela até que ele completasse a maioridade. Mais uma prova de que além de jornalista narrador, ele se transformou em personagem da história. Abaixo ele relata como se sentia ao ver o rapaz desprotegido.

Quando voltava à cidade — e em um me isso se repetiu oito vezes — a primeira coisa que fazia era ir, com o coração na mão, ver o garoto Genésio. Havia sempre o pressentimento de que algo poderia ter ocorrido àquele menino completamente desprotegido. Mas ele estava sempre lá, como o deixara, sentado, misterioso, insondável, olhando não se sabe para que horizonte. Só Genésio, a testemunha-chave, resiste. (VENTURA, 2003, p.72 e 73)

Com uma temática ligada ao contemporâneo e antenada no contexto atual, este livro-reportagem relata a memória de um caso que marcou o país e que ainda ganhou uma atualização por parte do repórter. Ao transformar a série de reportagens no livro, após 15 anos de sua publicação, o autor não fez alteração ou correção que afetasse o seu sentido original do texto. A principal diferença entre a série e o livro é que este ganhou os relatos da última viagem que o repórter fez ao Acre, quando fala sobre as mudanças que a cidade sofreu. O autor conta que a opção de publicar o material em um novo formato após tantos anos e não de imediato foi uma opção sua: “(...) quis dar tempo ao tempo. Temia que um

assunto como esse, que mobilizou tantas paixões e repercutiu no mundo todo, pudesse ser daqueles que despertam interesse intenso, mas passageiro, esgotando-se no calor da hora sem merecer a permanência de um livro”. (VENTURA, 2003, p.11)

A morte do seringueiro e ambientalista Chico Mendes e o julgamento dos acusados pelo assassinato de um personagem que acabou se tornando símbolo na luta pelos direitos dos povos que vivem na Floresta Amazônica é o ponto de partida da trama da história. O repórter resgata a incessante luta do ambientalista que já era conhecido internacionalmente por chamar atenção para a gravidade dos problemas relacionados à floresta amazônica e que só foi reconhecido no seu país como um herói que anunciara a própria morte, quando foi assassinado no dia 22 de dezembro de 1989. Neste dia em que o Brasil parou com a expectativa de assistir ao assassinato de Odete Roitman, que só aconteceria dois dias depois, Chico Mendes não teve chance contra as 42 gramas de chumbo que lhe atingiram o peito. Mesmo prevendo sua execução, como um guerreiro, ele hasteou a bandeira da causa que defendia até a morte.

Poucas vezes a polícia contou com uma lista de acusados- entre mandantes, executores e cúmplices — fornecida pela própria vítima. Por meio de cartas, artigos e entrevista, Chico anunciou até mesmo o prazo em que morreria. E foi executado oito dias antes que esse expirasse. O próprio *JB* tinha uma entrevista com o líder seringueiro na qual ele dizia que estava com os dias contados. No entanto, a matéria que iria compor o caderno Especial que saía aos domingos, não foi publicado a tempo.

Ao realizar a cobertura jornalística, Zuenir abordou a pauta sob viéses distintos. Tão importante quanto o assassinato e o julgamento era entender os motivos do crime, contar a vida das pessoas envolvidas na trama, contextualizar os problemas ambientais, políticos e econômicos da região. Este livro mostra como um meio jornalístico pode variar quanto a seu tema, angulação e abordagem. Ao reportar um acontecimento, neste caso o assassinato e o julgamento, Zuenir foi além e abordou uma causa social de seu tempo, isso tudo com uma linguagem pessoal e envolvente.

O repórter não estava interessado em realizar uma simples matéria ou reportagem padrão. Ele mergulhou fundo no mar de possibilidades narrativas e estilísticas das quais poderia se utilizar e levou até o leitor um quadro político-ambiental da Amazônia dotado de histórias ora dramáticas, ora cômicas, ora ambas. Havia de tudo lá, o ambientalista que

despertava paixões nas mulheres, a viúva que deixou de ser submissa, o fazendeiro poligâmico, o ladrão de mulher, o adolescente frágil cujo testemunho condenou os assassinos, os bons e maus policiais, os juízes prodígios e muitos, muitos mosquitos. São histórias de vidas que se entrelaçaram com a de Chico Mendes e que numa abordagem linear, como acontece na mídia periódica, não teriam espaço.

Zuenir transcende a função do jornalismo de informar, orientar e explicar um fato. Ele o contextualiza e amplifica sua dimensão. Além de cobrir o crime e julgamento, o autor realiza uma profunda pesquisa sobre a vida de Chico Mendes e o modelo de reserva extrativista que ele propunha, recria o ambiente acreano e os costumes da população e realiza uma apuração in loco, disposto a entender as razões que acarretaram na morte do sindicalista.

É ainda com base nos dados colhidos que o autor vai montar o personagem Chico Mendes. Mesmo sem tê-lo conhecido pessoalmente, Zuenir reconstitui a sua personalidade, fala de sua bigamia, do fascínio que exercia sobre as mulheres, da sua qualidade de bom, da sua postura machista, mas, acima de tudo, da sua capacidade de liderança.

A vastidão de sua apuração pode ser percebida na série de reportagens e no próprio livro, assim como o compromisso que teve em buscar os variados pontos de vista de uma mesma história. Ele foi o primeiro repórter a procurar Eunice Feitosa, a mulher com quem o ambientalista foi casado durante dois anos, e de quem nunca se divorciou oficialmente, apesar de ter casado mais tarde com Ilzamar. Em outro momento, quando o repórter foi entrevistar os acusados do crime, também pode ser vista a preocupação em ouvir todos os lados interessados na história. Tanto a polícia, quanto Genésio e o próprio Zuenir já tinham vários indícios de que Darci e Darly eram os culpados, mas o repórter fez questão de ouvi-los. Como ele mesmo disse quando entrevistou o último na penitenciária: “Ninguém estava ali para condenar ninguém, mas muito menos para defender”. (VENTURA, 2003, p.141)

A publicação foi dividida em três partes, a primeira é o “Crime”, que corresponde à primeira viagem que o autor realizou ao Acre em 1989; a segunda: “O castigo” que descreve a segunda e a terceira ida para o julgamento dos assassinos em 1990; a última; “Quinze anos depois”, quando o autor retornou a cidade e reencontrou personagens em outubro de 2003.

Em “O tiro que foi ouvido no mundo todo” o repórter narra o momento em que Chico Mendes foi assassinado. Neste capítulo, o autor descreveu a cena com riqueza de detalhes, de maneira a fornecer as ferramentas necessárias para que o leitor possa construir uma sequência cinematográfica com seus relatos. Nela, estão presentes técnicas literárias apontadas por Wolfe como a construção cena-a-cena, graças à adoção de uma narrativa não-linear, e a descrição do cotidiano, marcado pela apresentação do ambiente, dos costumes e das características dos personagens. Um pouco antes de ser baleado, Chico estava jogando dominó com os três soldados que eram responsáveis por sua proteção. Até que sua mulher o apressou, pois iria colocar o jantar na mesa para mais tarde assistir ao capítulo de *Vale Tudo*. Eis parte da cena:

Com a toalha sobre o ombro direito, como tinha mania de fazer, Chico partiu em direção ao banheiro, do lado de fora da casa, a uns três metros da porta da cozinha que se desce quase aos saltos, através de três degraus desiguais, toscos numa altura de 80 centímetros. Não resistindo aos apelos de Sandino, de dois anos, que correndo atrás pedia para ir também. Chico pegou o menino no colo, foi até a porta, que se abria de dentro para fora, da esquerda para a direita, puxou o ferrolho, entreabriu-a rapidamente, assustou-se com a escuridão e voltou para pegar a lanterna.

Do lado de fora, atrás do coqueiro, a uma distância de 8,2 metros da entrada da cozinha, Darci Alves Pereira não chegou a perceber o rápido abrir e fechar da porta. Não estava ali há muito tempo, uns 15, vinte minutos. Sem relógio, ele só pôde calcular o tempo quando fez a reconstituição do crime porque se lembrou de que, ao entrar para a tocaia, ouviu o sino da igreja tocar. Haveria uma missa de formatura de oitava série às 19h30 e, nesses casos, como informou o seminarista Miguel da Rocha Rodrigues no seu depoimento no dia 1º de janeiro de 1989, era de costume o sino dar uma primeira chamada às 18h30. A segunda era às 19h e a última às 19:15. Com essas informações, os peritos calcularam a hora do crime: 18h45.

Enquanto Darci espreitava na tocaia, Chico voltava, com Sandino no colo, para apanhar a lanterna, dizendo: “Amanhã boto uma luz nesse quintal”. Foi quando Ilzamar se lembrou da gripe do filho.

— Num pode levar, não, o menino tá gripado, Chico!

— Ah, deixa ir, o bichinho tá querendo.

Mas Ilzamar não abriu mão: “Além do mais, ele tem que jantar”. Arrancou o menino do braço esquerdo do

pai — o braço que daí a pouco seria perfurado por dezoito grãos de chumbo — e foi dar-lhe de comer na sala em frente à televisão. Já estava sentada, quando ouviu a explosão. (VENTURA, 2003, p. 16 e 17)

Com o intuito de tornar a narrativa mais atraente, interessante e envolvente para o leitor, Zuenir explora bem os efeitos dos recursos literários ao longo deste livro, que em comparação com os outros, é o que mais varia neste sentido. Abaixo está outro exemplo de construção da cena-a-cena que consegue transportar o leitor para dentro da história:

Acabada a entrevista, seu Antônio me chamou para ver a casa de farinha e o paiol, onde havia dezenas de espigas de milho empilhadas como se empilham garrafas. Aos quarenta anos, parecia muito mais velho. Ele tem o braço direito paralisado por causa de uma injeção, e um pouco mais de malícia do que a mulher. Me chamara ali para o que só muito vagamente percebi ser uma reclamação. D. Eunice não podia dar entrevista, o dr. Valadão recomendara muito: “se aparecer jornalista, dá meu cartão e diz para me procurar”. Eles haviam confundido o jornalista: com bolsa, máquina, gravador, óculos, acharam que era um marreteiro, aqueles vendedores que percorrem a floresta pelos rios. Além do mais — ele é que estava me pedindo desculpas —, d. Eunice não sabia de nada:

— O senhor compreende, ela é muito boba.

Nesse momento peguei quatro pacotes grandes de biscoito, a lata de sardinha, a de salsicha, as garrafas d’ água, enfim, todos os mantimentos para cerca de seis horas de expedição, dei tudo para as cinco crianças em volta, que vibraram como se fosse uma loteria. Quem não achou muita graça foi seu Carlos Freire, o barqueiro.

Quando voltei à casa para me despedir, depois desse gesto que parecia uma caridade, mas na verdade era de expiação, d. Eunice tomou pela primeira vez a iniciativa da palavra:

— O senhor tá vexado?

Quis responder que estava vexadíssimo, morrendo de vergonha, mas a pergunta não significava o que significa para nós do Sul. D. Eunice, coitada não era capaz de uma ironia. Notando minha indecisão, seu Carlos veio em socorro:

— Ele tá sim, Eunice, porque ele ainda vai hoje para Rio Branco.

Compreendi então que ela quis dizer mais ou menos isso: “o senhor está com pressa? Fica mais um pouco”.

Aquela mulher, outrora bonita, talvez, que não conseguia mais rir, estava agradecida pelo presente aos filhos — e eu arrasado de culpa. Tinha invadido uma choupana e extorquido coisas que não tinha o direito de retirar daquela alma pura e daquela casa ingênua, onde a malícia não

costuma entrar. Naquela hora, eu dava tudo para ser um marreteiro.” (VENTURA, 2003, p. 53 e 54)

Outro recurso utilizado com frequência pelo autor é o diálogo completo, instrumento que segundo Wolfe, melhor caracteriza o personagem e consegue atrair a atenção do leitor. O autor não chegou a excluir a reprodução de falas por meio de aspas, uma das características do discurso jornalístico, nem a citação indireta. Os três tipos convivem em harmonia. No entanto, percebe-se que a presença do diálogo direto é mais constante que as outras. Pode-se perceber que o recurso em questão era utilizado quando a intenção era destacar a fala do personagem. Quando executa essa técnica, é visível a preocupação em não modificar a conversa original. Tendo sido mantida, conforme disse o autor, tanto quanto possível, a maneira de falar do entrevistado, inclusive com os erros.

Neste trecho, Zuenir entrevista Eunice, a primeira mulher de Chico:

- A senhora é casada com Seu Antônio?
- Não, eu moro só com ele. Eu era casada com Chico Mendes, civil e católico, dois casamentos.
- A senhora tá com esperança de receber?
- Eu to querendo receber, né? *Num* fui eu que dei motivo para ele me largar, foi ele mesmo. Se ele não tivesse dado motivo, ainda hoje nós vivia. *Num* vivia porque ele tinha morrido.
- Como é que ele desapareceu?
- Desapareceu de lá porque a certidão mesmo ele tinha pegado. Me pediu para tirar um documento dele, depois me entregava de volta, né.
- Isso faz muito tempo?
- Ih, tá com uns quinze anos, mais ou menos. Então, eu mandei pedir outra vez, então ele me mandou dizer que *num* entregava não. Aí também não *percurei* mais, ele falou que *num* entregava mais. Aí, quando ele morreu, com sete dias, com oito dias, eu já no Xapuri, eu fui no Fórum *percurar*. *Percuremo* e num *achemo* de jeito nenhum. (VENTURA, 2003, p.52)

O utiliza também numa situação hilária com seu Aécio Silva, que teria um barco para alugar:

- O senhor teria um barco com motor para me levar com urgência ao seringal Nova Esperança?
- Teria.
- Que bom! Quanto custa?
- Mas eu não tenho, vendi meu barco ontem.

— Mas o senhor disse que tinha!
 — O senhor *num* perguntou se eu tinha, perguntou se eu teria. Eu disse que teria, *num* tenho.
 Me senti em Portugal.(VENTURA, 2003, p.113)

No decorrer do livro, o autor aborda o ponto de vista da terceira pessoa, como um narrador onisciente e onipresente. Isso ocorre de duas maneiras. Em determinados momentos, ele relata sua percepção da mente alheia e expõe o fluxo de consciência do personagem. Como no caso abaixo, em que deduz o estado de espírito de Oloci:

Já no fim da entrevista, achei que poderia pegar o moleque pelo pé. Virei-me para o velho e disse:
 — Seu Darly: Alicio Dias de Oliveira depôs afirmando que Oloci disse a ele que o senhor era mandante do crime.
 — Antes que o pai antecipasse a resposta, coloquei a mão no seu ombro, “espera, por favor”, e me volvei para a frente:
 — O que você diz disso, Oloci?
 Ele deu meio que um sorriso safado, botou o cigarro no canto da boca e com o dedo indicador esquerdo apontou para o próprio peito, enquanto balançava o indicador direito virado para cima como um pêndulo invertido. Através dessa mímica que evitava o gravador, era como se ele dissesse:
 — Pra cima de mim, não, cara. (VENTURA, 2003, p.143 e 144)

Mas nem sempre a experiência emocional do personagem foi obtida pela pura interpretação do autor. Em alguns momentos, o narrador parte de um depoimento recolhido para realizar a composição da consciência do outro. Como aconteceu ao relatar o medo de Genésio:

Trabalho maior teríamos para descobrir por que aquela alma aparentemente sem ego, onde a vaidade parecia nunca ter entrado, resolvera oxigenar os cabelos. Não era para ficar bonito nem para imitar algum surfista de televisão — irritou-se com a hipótese. Por que então? Era um ardil do ingênuo e apavorado Genésio. Ele achava que assim ficaria irreconhecível.
 Na semana seguinte, além da água oxigenada, a cabeça tinha sido quase raspada. Mas aí não foi preciso perguntar por quê.
 (VENTURA, 2003, p.27 e 28)

Ou o momento em que descreve o estado psicológico de Ilzamar, revelando-lhe o pensamento. Nesta ocasião, o leitor passa a desfrutar da mesma experiência emocional que a personagem.

Ilzamar aproximou-se da cena e disse: Vocês me desculpem, mas vou servir o jantar agora, já são seis e meia, tá na hora da novela, e ninguém hoje me faz perder esse capítulo, o 191, ela e outros 60 milhões de brasileiros não queriam perder. Chico ainda pediu “um minutinho” — que foi o tempo para o cabo Roldão ganhar aquela rodada. Em seguida, desfez o jogo, mandou que os companheiros fossem comendo — feijão, arroz, peixe — e chamou Ilzamar ao quarto: “Vou tomar banho e quero a toalha nova, aquela que ganhei no aniversário”. Ela achou esquisito, com tanta toalha usada e ele pedir logo a nova, a que tinha ganhado no dia 15. Justo ele que não ligava para essas coisas! “Eu, hein”, pensou Ilzamar, mas a pressa na hora era maior que a curiosidade. Que ele estreasse o presente, contanto que a deixasse livre para a novela. (VENTURA, 2003, p.16)

O autor brinca com algumas pautas relacionadas à temática principal do livro. Por muitas vezes é irônico, principalmente quando abordava o processo de negociação do filme que contaria a vida de Chico Mendes.

Uma noite, pouco depois do final do Encontro, numa mesa de Caxinawá, um badalado bar do Baixo Leblon de Rio Branco, o americano Steve Schwartzman, do Environmental Defense Fund, uma entidade ambiental, contava como ele próprio estava sendo assediado pelos produtores patrícios com tentações como esta:

— Estamos pensando para o seu papel em convidar Dustin Hoffman, o que você acha?

A antropóloga Mary Helena Allegretti, amiga e colaboradora de Chico Mendes, também recebeu semelhante insinuação:

— O seu papel tem ser feito por Sigourney Weaver (a antropóloga de Nas montanhas dos gorilas).

Se estão fazendo isso com as pessoas que sabem se defender, o que dirá com os seringueiros? (VENTURA, 2003, p.34)

Ou até mesmo quando comparava os personagens reais aos seus possíveis intérpretes no filme.

Nesse momento, Nilson Alevis de Oliveira, o Sheriff of Xapuri City, se viu nas telas. E resolveu aceitar um tipo de jogo que repórteres metidos a espertos costumam propor a entrevistados relutantes em citar nomes:

— Vamos dizer os nomes e o senhor vai dizer sim ou não, está bem?

Othon Bastos sentiu que aquele era o momento em que poderia roubar a cena. Algo como um estalo iluminou-lhe o rosto, vitorioso:

— Mas vou dizer com a cabeça.

O perspicaz dr. Nilson sabia que, como gravador ainda não registra gestos, ele poderia responder às perguntas sem que amanhã, quem sabe, a eventual divulgação da fita pudesse condená-lo por inconfidência. O jogo dos espertos ia começar (VENTURA, 2003, p.36)

Em comparação aos demais livros, é em *Chico Mendes: Crime e Castigo* que o autor vai apresentar uma relação mais harmônica e permeável entre a sofisticação do instrumental de expressão e a potencialização de captação do real.

Apesar de apresentar nos livros em questão vasta amplitude de narrativa, é nesta obra que o autor varia mais no emprego de recursos linguísticos, o que resulta numa obra jornalística mais literária. Ao se apossar de técnicas de narração, descrição, exposição e diálogo, Zuenir se apresenta ao leitor de forma direta e o convida para uma viagem apaixonante rumo ao *making of* da própria reportagem.

6. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, abordou-se como o repórter escritor Zuenir Ventura desenvolveu as narrativas de seus três livros-reportagens, além dos recursos estilísticos por ele utilizados. Ao analisar como o autor recontou a experiência jornalística em *1968: o ano que não terminou*, *Cidade partida*, *Chico Mendes: crime e castigo*, também foram estudados o conteúdo e a linguagem de cada um dos livros em questão.

O resultado foi um mergulho que evidenciou a postura do autor em cada obra. Dessa forma, foi possível identificar que a posição do narrador quanto aos acontecimentos abordados em cada uma das obras era distinta, tal como a forma utilizada para contá-los.

Se em *1968*, Zuenir narrou, após duas décadas, os acontecimentos que marcaram o país com um olhar distanciado, embora crítico, e isso aconteceu até mesmo nas situações que vivenciou, nos demais livros, ele se colocou na história como personagem. Em *Chico Mendes*, ele narra o assassinato do líder seringueiro com um olhar onisciente e onipresente que descreve até os pensamentos dos personagens envolvidos, tudo com base em suas experiências e nos depoimentos recolhidos. Aqui, ele não era só o narrador, era também um ator da história.

O mesmo acontece em *Cidade partida*, quando relata o cotidiano e a alma da comunidade de Vigário Geral que tinha acabado de passar pela chacina de 1993. Para realizar a reportagem, Zuenir frequentou a favela durante dez meses, por praticamente 40 fins de semana seguidos. Durante o tempo que esteve lá, vivenciou uma realidade distinta da sua. O autor, que é morador de Ipanema, experimentou o cotidiano em que a violência, armas e drogas são elementos corriqueiros. O livro deixa transparecer que, a princípio, não havia como o repórter não estranhar a circunstância com a qual se deparou. No entanto, para exercer a profissão com eficiência, teve que buscar diferentes olhares para a mesma situação. E foi o que ele fez.

As experiências no Acre e em Vigário Geral vão despertar no repórter-narrador o sentimento necessário para que ele se assuma como personagem. A única exceção é o livro *1968*, em que o autor promoveu deliberadamente sua anulação como ator da história, buscando minimizar o risco de dar ao fato um retoque pessoal.

Nos três livros, foi possível perceber o compromisso e a responsabilidade do repórter. Em *1968*, ele reconstituiu os sonhos, o imaginário, as mentalidades, os sentimentos e o cenário daquela época. Em *Cidade partida*, ele recontou o dia-a-dia de uma comunidade que, apesar de estar entregue à violência, tem a sua própria dinâmica e exala vida. Além disso, denunciou o *apartheid* social que acomete a cidade, dado a sua ruptura e divisão no plano social. Já em *Chico Mendes*, Zuenir deu voz às ideias de um líder ambientalista que observou o Brasil e a Amazônia como poucos.

A análise também permite verificar como o instrumento livro-reportagem possibilitou que o autor abordasse as temáticas inicialmente desenvolvidas em seu trabalho jornalístico com profundidade. O que não seria possível na grande imprensa que procura por notícias rápidas e impactantes. Em *1968*, ele recuperou um momento histórico nacional e mostrou vários atores são personalidades atuantes no Brasil de agora. O repórter focalizou um tema do passado e o conectou com o presente, estabelecendo, dessa forma, um elo comum com o leitor.

Em *Cidade partida*, Zuenir parte de um fato, a chacina de Vigário Geral e aborda questões mais amplas como a violência e a iniciativa da sociedade civil em combatê-la. Por mais que a chacina já tivesse sido reportada pela imprensa periódica, o autor realizou uma abordagem mais profunda do tema, destacando-o. Ele denunciou a injustiça social, assim como a postura adotada por uma classe que está acostumada a fechar as cortinas para não ver a pobreza.

Já em *Chico Mendes*, o autor retorna ao Acre depois de 15 anos para concluir a reportagem sobre o herói dos povos da floresta que redigira na ocasião da morte do líder seringueiro, cujo assassinato foi o ponto de partida de uma série de mudanças que ocorreria no país no campo político e ambiental. Além de estabelecer uma ponte do passado com o presente, ele participa da investigação do crime e entrevista os envolvidos.

Entre as principais técnicas de linguagem usadas pelo autor está o *making of*. Uma vez que o como contar a história se tornou tão importante quanto o quê contar, os recursos do discurso jornalístico se tornaram defasados. Por isso, foi necessário variar quanto aos mecanismos de expressão. E foi isso que Zuenir fez.

Tanto em *Chico Mendes* como em *Cidade partida*, além de descrever o *making of* da reportagem, o repórter transpõe suas emoções. Graças a esse estar na história, expresso

metalinguisticamente, foi possível perceber o lado humano do jornalista Zuenir. O que vai diferenciar os dois livros é a frequência com que o autor utiliza esses instrumentos literários, que é sensivelmente maior no primeiro.

Por sua vez, ao contrário dos demais livros-reportagem que colocaram em cena os bastidores da apuração, *1968* pode ser lido como um *making of* não da matéria, mas da história, uma vez que retoma os acontecimentos que marcaram aquele período e os contextualiza. O objetivo do autor, neste livro, era relatar os principais fatos daquele momento. Para abordar as manifestações de 68 com maior amplitude, utilizou técnicas que tinham o objetivo explícito de provocar determinado esse efeito. Aqui, não era interessante usar em demasia os recursos literários, como a narração em primeira pessoa, pois isso resultaria numa aparência mais literária e pessoal ao texto. O autor preferiu relatar os acontecimentos marcando, jornalisticamente, a fala das fontes e do acervo histórico, com a finalidade de aniquilar qualquer dúvida quanto à veracidade de seus relatos.

É importante frisar como a utilização desses recursos estilísticos vai marcar a angulação pretendida pelo autor. Essas técnicas vão evidenciar desde o tipo de narrador até as características da narrativa. Além disso, a utilização desse instrumental vai possibilitar ao autor seduzir o leitor para um mergulho mais atraente e profundo nas histórias.

Este trabalho também procurou ressaltar o compromisso que o autor assume em desempenhar uma apuração rigorosa dos fatos. Se em *1968*, isso é marcado pela preferência do repórter em utilizar relatos de jornais, livros e terceiros, em *Cidade partida* e em *Chico Mendes*, fica explícito a necessidade que ele teve de procurar os diferentes viéses possíveis de um mesmo fato, mesmo narrando a história em primeira pessoa.

Híbrido, o livro-reportagem se divide entre o gênero literário, dada a variação quanto ao tipo de narrativa que apresenta e sua preocupação estilística, e o jornalístico, já que sua função original é a informar e explicar os fatos. Dessa forma, ele reúne características mistas como a sofisticação do instrumental de expressão somada à potencialização de captação do real. Entretanto, não pode haver dúvidas quanto à veracidade dos acontecimentos reportados por ele. Por mais que a linguagem seja trabalhada literariamente, o seu conteúdo é jornalístico, uma vez que a narrativa faz referência ao real. Dessa forma, dúvidas quanto à veracidade do que é narrado não são

permitidas. É o que Zuenir frisa, ao longo das três narrativas. Além de parecerem verossímeis, elas devem ser verídicas.

Antes de encerrar este trabalho, é preciso, ainda, fazer mais uma observação. Em nenhum momento deste estudo foi pretendido caracterizar o livro-reportagem como exemplo de texto literário. Ele pode ser compreendido como uma extensão dos dois gêneros. No entanto, se for comparado a um pêndulo, ele oscilará principalmente para o jornalismo, uma vez que o seu conteúdo e função são eminentemente jornalísticos. Até o seu tratamento acaba adquirindo finalidade objetiva, já que o instrumental literário utilizado é destinado à reconstituição do fato.

Levando em consideração essas características, tem-se no livro-reportagem uma experiência que ultrapassa os limites da imprensa cotidiana. Esse modelo, que apresenta uma narrativa profunda, exposta por meio de recursos ficcionais, pode, então, ser compreendido como uma alternativa para o jornalista recontar o fato de uma forma mais interessante e atraente. É o que Zuenir fez em 1968, *Cidade partida* e *Chico Mendes*. É o que esse trabalho aplaude.

7. Referências bibliográficas

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo : Companhia das Letras, 2005.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. 5ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2001.

HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Florianópolis: Insular / EdUFSC, 2001.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. 5ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Unicamp, 1993.

OLINTO, Antonio. *Jornalismo Literário*. Porto Alegre : JÁ Editores, 2008.

PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2004

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VENTURA, Zuenir. *Chico Mendes: Crime e Castigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. 6ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras., 1996.

VENTURA, Zuenir. *Inveja: mal secreto*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

VENTURA, Zuenir. *Minhas histórias dos outros*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. 2ª edição. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

